民國叢書

第三編

·60·

美學·藝術類

洪深戲劇論文集　洪深著

戲劇論集　余上沅著

演劇漫談　袁牧之著

上海書店

戲劇論集

余上沅著

一九二七年七月出版　實價七角

著者　余上沅

發行者　北新書局　北京東皇城根　上海四馬路

本書據北新書局1927年版影印

目錄

頁

插圖目錄

論戲劇批評

古今批評家似乎都有一種通病，他們愛把這個硬列入古典派，那個硬列入浪漫派，這個硬列入文學，那個硬列入藝術。在批評家的書房裏，便充滿了案檔，一行一行，一格一格，全貼上了五色的牙籤。每逢出來一件作品，批評家爲了歸檔的原故，不得不輕輕替它畫上一個記號，生拉活扯的派它是什麼種，什麼類。他們自己封鎖了自己還嫌不夠，必定要抬出幾個死人，幾個活人，來加厚這封鎖的軍力。如果你是個能創造的藝術家，你最好是不問不聞，讓這些批評家去製造案檔和牙籤，看他們能夠製造多少。

戲劇批評家不但對一齣戲要替它畫上類型的記號，甚至於對戲劇的整體也要替它畫上類型的記號。亞里士多德說要如此如此才是戲劇，雷興又說要如彼如彼；蒲戎納帝哀，沙西，威廉阿琪，戈登克雷，馬修士，韓米爾敦，以至於張三，李四，

都各有理論，各有主張，彷彿戲劇非有一個定義不可似的。藝術是不受邏輯和規律支配的，戲劇也是一樣。戲劇和藝術只有一條最好的規律，就是沒有規律。你說，『戲劇是藝術的一種，是文學的一種，是詩的一種』，好得很；你說『說文戲字下云，三軍之偏也，一曰兵也；劇字說文所無，玉篇云甚也』，也好得很；你說『戲劇須以品格為主，動作即發端乎品格』，好得很；你說『戲劇不是模倣人類的，卻是模倣一個動作，模倣人生：品格是動作的附庸』，也好得很；你說『戲劇是意志與阻力間的衝突』，還是好得很。但是，這些都與戲劇藝術的自身無干，因為戲劇只是藝術，只是自我的表現，它不用你去硬下定義。

藝術家偶然起了一個創造的衝動，如果長於文字節奏，便作出了文學或詩歌；如果長於線條節奏，便作出了建築或彫塑；如果長於聲音節奏，便作出了音樂；如果長於形象節奏，便作出了繪畫；如果長於動作節奏，便作出了舞蹈。如果他長於文字，線條，聲音，形象，動作，節奏之全部或幾部，他便會用聯合換合的方法，

使它們諧合，表現出種種的東西來。這些東西，無以名之，名之曰戲劇。王摩詰詩中有畫，畫中有詩；藝術的原素本來是息息相關的。假如你說詩中有了畫便不能算詩，或說詩中沒有畫那不能算詩，都是多說了話。所以，文字特長的戲劇不能說它不是戲劇，動作特長的也不能說它不是戲劇。在極謙遜，極和平，極寬柔的劇場裏，只要一件作品是藝術的作品，它都願意歡迎，容納，承受。

剛才我不覺提到劇場了；這裏要發生問題；戲劇和劇場不能分家嗎？這個問題答復不得。假使你說不能罷，許多只營書本生活，對劇場沒有充分了解的批評家，便會起來和你打架了。他們劈頭就請教你四個大字：『羣衆心理』。這個官司打的久了，只要你不怕麻煩，你可以去加入反面或正面。不過我總懷疑，假使這個同時爲主爲奴的『羣衆心理』在劇場裏可以成問題，那末，在繪畫展覽會和音樂演奏會裏也可不可以成問題呢？繪畫批評家或是音樂批評家，會給『羣衆心理』一個地位麼？看繪畫或聽音樂的人，並不是羣衆的一部分；劇場裏觀衆的一個人，也並不是

羣衆的一部分。好的戲劇同好的音樂和繪畫一樣，能夠叫你，他，及我，都各自成爲一個單位。此時羣衆便不是一般所謂之羣衆了，它是若干單位，個人，所組織成的羣衆。下流的「文明戲」產生羣衆，莎士比亞的戲產出個人。

象坊橋的國會是羣衆，一個人扔墨盒，大家不知不覺也抓起墨盒來扔。天安門的大會是羣衆，一個人叫贊成，大家不知不覺也扯起喉嚨來叫贊成。劇場裏的觀衆假使也是羣衆，却他們總不和一般的羣衆相同。你若不信，何妨把象坊橋的羣衆，天安門的羣衆，一古腦都請到來因哈特的大劇場裏去看「伊底潑斯」，去看「奇蹟」；你想他們還是不是那樣的羣衆？也許爲了好奇或是掃與，也許爲了贊美或是慚愧，不一會工夫，在精神上或是在實際上，他們都分成幾個組合了。近而言之，你把他們請到新明劇場或是第一舞臺去看楊小樓，梅蘭芳，余叔岩，他們會不會改變態度？假使還是大世界，新世界，或神仙世界裏的坤班，那裏觀衆的態度又怎麼樣？好的劇場演好戲，自然中間要產出一些好的個人，一些好的組合。好的少數人不能

影響壞的多數人，好的多數人也不能影響壞的少數人。在展覽會裏，音樂會裏，劇場裏，懂得的人決不會因爲不懂的人多而變爲也不懂。假使有人眞的怕陷入『羣衆心理』而不進劇場，却抱定一部「莎士比亞」，遁入荒山窮谷，細細的去「想像」，你倒不必苦苦的留住他，還是讓他自便的妥當些。

自從亞里士多德以來，有許多人就抱定這類的主張；他們說戲劇就是戲劇，它是在紙上印着也好，在台上演着也好。他們更進一步說，偉大的戲劇就是偉大的戲劇，演與不演毫無關係。如是云云，有師承的戲劇批評家無不引爲護符。亞里士多德的話信得信不得，你最好是留意一點。他那部「詩學」有幾分之幾是眞的，至今一般考據家還不曾給它一個定讞。卽令那裏面一字一句都是亞氏的親筆，沒有門人的箚記，沒有後學的竄改（就有也不要緊），替它下註解的人可又各不相同了。有人說亞氏的主張是這樣，同時又有人說是那樣。假使你的興趣是趨向於替死人打官司的，你也可以加入一方面。不過我總懷疑，如果莎士比亞的戲劇不在劇場裏演，

而他依然是偉大的戲劇家；那末，貝多芬的樂譜也不必演奏，他是否依然可以做偉大的音樂家呢？如果戲劇可以離開演員，那末，音樂是否也可以離開樂器呢？這種爭辨是沒有意思的。有好的劇本出版：歡迎。有好的戲劇扮演：歡迎。你不要去說戲劇讀不得；也不要說戲劇演不得。你說讀不得罷，你書桌上明明擺了一部沒有關的「莎士比亞」；你說演不得罷，杜絲明明給你看了「吉阿康達」和「死城」。所以，任憑你加入那一方面，你是不能全勝也不會全敗的。那末，你還加入不加入？

要是你正在猶豫的時候，忽然碰見了戈登克雷的朋友，他們可不能依你了。他們也許劈頭就對你說，不能上舞台的東西，根本上不是戲劇。劇場是戲劇的化驗室，凡禁不起劇場化驗的東西，你說它是什麼都可以，不要說它是戲劇。甚至於區區一個「燕子箋」的作者阮大鋮，他都明白化驗戲劇的道理呢。而且，又有人說，劇場與戲劇的關係，和美術館與繪畫的關係是一樣的。『藝術繁衍藝術』，在同情和一般諒解之下，藝術才易於發達。否則，又何貴乎有批評呢？印在紙上的劇本好

比是淸涼的甘泉，它要劇院做淨瓶，把它帶到世間，去醫治渴望着的，患情感病的一千八衆。劇本好比是畫，劇院就是準備着施繪事的素絹。主張戲劇必須要獨自閱讀的，就等於主張音樂不應該由樂隊演奏，而必須用一件樂器去演奏。劇本好比是音樂裏的 Melody，劇院便是 Harmony。你說 Melody 是音樂，加上了 Harmony 倒不是音樂麼？何以戲劇是藝術，而劇場不是藝術呢？何以「漢姆烈德」是藝術，而布景光影不是藝術呢？何以「平沙落雁」是藝術，而桐和絃不是藝術呢？你讀了「馬克伯士」就能夠想像一切，那末你去看它的表演不行嗎？你讀了「陽關三疊曲」就能夠哼這個調子，那末你去聽它的合唱不行嗎？到羅馬去只有一條路，鑒賞藝術只有一個方法嗎？這又是始於何時呢？來來來，到倫敦去看戈登克雷的傀儡，到柏林去看來因哈特的「沈默倫」，到巴黎去看柯坡的哥倫比亞劇院，到紐約去看劇院協會，到謀尼克去，到維也納去，到莫斯科去。甚至於到三慶園去，到華樂園去，也許你還碰得見一點半點好的東西。

有人說，這些地方他都願意去，他並不反對劇場，可是，他又說，在運用想像上，到劇場去的確是一個犧牲。劇場裏又是演員，又是布景，又是光影，又是觀衆，五光十色，不言卽動，弄得他耳忙目亂，招架還來不及，那裏還有工夫去運用想像。殊不知劇場不是由你去發現你想像中未開闢的境界的地方；它乃是由你去重訪你想像中常到的境界的地方。恐怕除了音樂以外，沒有那種藝術品可以叫你達到無影無踪的夢境。唐人的詩，宋人的畫，任你去百般推敲，決不能把你的想像送到七色虹橋的外邊去。這些藝術品只能叫你潛伏着的想像浮現，叫你飛散了的想像凝聚，叫你胚胎了的想像成熟。不但你不能希望在劇場裏可以想入非非，就是你躲到窮鄉僻壤，一個人慢而又慢的去誦讀「莎士比亞」，你也不能想入非非。

况且，劇場能夠叫你的想像更加豐富。你有了想像；戈登克雷，來因哈特，柯樂芬，亞辟亞，斯坦尼士，巴克斯特，歌開林，白恩哈，羅西，杜絲，等等，等等，都在那裏用想像。假使你以爲若干藝術家打哆兒吐出來的心血，還不夠滎養你

的想像，幫助你『體會戲劇作家的使命』，你偏說獨自關起門來作誦讀的想像還要豐富些，這有什麼辦法？如果這種十全十美的劇場是理想，難道說誦讀更能自由想像就不是理想？何況戈登克雷已經演過了「漢姆烈德」和「伊萊克達」，來因哈特已經演過「朱力西撒」和「伊底潑斯」。去研究他們的成績，研究他們的成績。至於他們演的這些東西要屬那一種那一類，他們自己也不知道。說它是藝術也好，不是也好，藝術家自己管不着。批評家有的是名目，隨便給它貼上一條牙籤也未嘗不可。

又有人說，舞台為戲劇而建設，戲劇非為舞台而創造。『此種見解根本的不合於亞里士多德的學說。』亞氏說，

"In constructing the plot and working it out with the help of language, the poet should place the scene, as far as possible, before his eyes. In this way, seeing everything with the utmost vividness, as if he were a spectator of

the action, he will discover what is in keeping with it and will be most unlikely to overlook inconsistencies."（見詩學第十七章）

這段話的大意是，編劇家不可忘記劇場，非常常預計劇本排演時的功效不可。亞氏這樣說，固然還不是專指戲劇要為舞台而創造。那知道亞氏死了兩千年之後，忽然出了許多形形色色的舞台；因為有了這些舞台，也創造出了許多形形色色的劇本。以往也是如此：也許是有了酒神的祭壇，才有希臘的戲劇；有了旅舍的天井，才有莎士比亞的戲劇；有了馬蹄形的劇場，才有近代的戲劇。也許是有了白貝治一班人，才有「漢姆烈德」；也許是有了皇宮班，才有「達替夫」；近至於謝里旦，羅斯丹，達濃趣渥，他們編劇，多少總不能脫去演員的影響。說是鷄生蛋有些武斷，說是蛋生鷄還是武斷。真的，有為戲劇而建設的舞台，也有為舞台而創造的戲劇。各執一說以互相攻擊是沒有意思的。

說也奇怪，在歷史上居然是先有劇場和演員，然後才是戲劇。戲劇發原於舞，

在中國，在印度，在希臘，都是如此；又「歌以節舞」，所以戲劇也是發源於歌。亞里士多德說：

"Tragedy, as also Comedy, was at first mere improvisation. The one originated with the leaders of the dithyramb, the other with those of the phallic songs. ……Tragedy advanced by slow degrees: each new element was in turn developed."（見詩學第四章）

從這個簡單的記載裏，可以推見最初的西洋戲劇。大家祭神的時候，「隨口」唱起歌來，拍合舞蹈。唱來唱去，有許多歌便成了不可更易的舊套，雖然後來也有人增改。於是合唱隊的領袖才把歌詞寫了出來"line out"，領着大隊去練習歌，舞，樂。有這們一位 Arion 先生，相傳他是寫劇本的始祖（可是早有了演員與劇場了），他把合唱隊分成了左右兩班，各有領袖。既有兩班，彼此不免一唱一和，一問一答。兩班領袖又加添了許多姿勢去表現曲中的故事。逐漸發達，到了 Thespis 手

上，戲劇已經大有可觀了。和莫利哀一樣，他帶定一班演員，便到處做他的營業，一直到了雅典，他才住下。希臘人向來是講究體面和秩序的，他們也講究各種比賽；所以不久便把戲劇事業收歸國有。在政府的提倡和鼓勵之下，纔產生出亞斯吉勒士，莎福克里士，歐里比底士。戲劇批評家如果不願過問現代的戲劇，不願歸納目前的事實，而於極典雅的雅典事實，『後代所不及』的希臘戲劇，也不妨予以相當的承認。

不要把古今的偉大戲劇家看得太神祕了；莎福克里士，莎士比亞，莫利哀，細說起來，也只是這們一回事。英雄固然可以造時勢，時勢也一樣的可以造英雄。沒有一個戲劇家能夠超脫當時的環境：演員和劇場。而且，從另一方面講，莎福克里士的戲劇寫出來是爲的加入比賽，莎士比亞莫利哀的戲劇寫出來是爲的賣錢。這又怎麼說呢？假使你也說伊卜生不能算偉大的戲劇家，伊卜生之後的是「自鄶以下」，那和說『安諾德以後英國無文學』有什麼分別呢？對於古今一切作品，一般讀者可

以各隨性之所近而多讀或少讀，全讀或不讀；但是批評家就不能有這樣的自由。在研究上，戲劇批評家要同等的去待遇關漢卿，丁西林，莎士比亞，伊卜生，費德金，多勒，該撒，馬尼納提，戈登克雷，來因哈特，史坦尼士拉夫斯基。

上面舉出了一些事實，你以為我要証明舞台不是為戲劇而建設，戲劇却是為舞台而創造嗎？其實不然。莎福克里士寫「伊底潑斯」的時候，當然不會同時也想到得着第一獎的榮耀；莎士比亞和莫利哀寫「漢姆烈德」和「達替夫」的時候，當然不會同時也想到劇院門上可以賣多少錢。他們的劇場，他們的演員，在他們寫戲劇的時候，至多也只有一些不大清楚的影子。戲劇藝術家不肯受外物的束縛，他們只運用外物。戲劇批評家也不可受一個固定的理論去束縛，他們應該把一切理論打的粉碎，來定立自己的理論——不，他們更應該隨時打破自己的理論。

許多戲劇批評家不願意把戲劇拿到舞台上去排演，還有一個更大的理由，就是，他們不承認表演是藝術。假使他們說表演不是藝術，那末，為什麽又要說批評

是藝術呢？表演與批評可不同爲根據藝術品而創造的藝術麼？況且，藝術家把作品交給批評家還是啓爭端，而戲劇家把作品交給演員還是講交情呢。批評是開戰，表演是言和。這些比較且不去講，我只相信表演與批評有同樣的命運：要是藝術，都是藝術，要不是都不是。這個官司也夠打的了；請，你也可以加入一方面。可是，加入之後，你切莫追悔。

我今天提到的爭辯，還有許許多多的爭辯，你都加入不得。假使你加入了亞里士多德，出來一個莎士比亞便打倒了你；加入喀斯台爾維特羅，又來了一個莫利哀；加入迪德洛，又來一個雷默希爾；加入服爾德，又來一個雷與；加入福洛白爾，又來一個伊卜生；加入沙西，又來一個霍浦特曼；加入威廉阿琪，又來一個顯尼志勞或是蕭伯訥；加入戈登克雷和亞辟亞，也許不到幾年又來一個甲和一個乙。古往今來，總有一班人在那兒安設天羅地網，也總有一班人斬關斷鎖，跳出樊籠。聽說從前練飛簷走壁的人，腿上須綁錫瓦；戲劇家和戲劇批評家綁上亞里士多德或

是戈登克雷的錫瓦也不要緊，可你不要忘記，卸下錫瓦之後，你能飛更高的藝術之篇，走更高的藝術之壁。假使你唱鬚生的時候，因爲譚老班抽大烟，你也要抽大烟，那末，你的藝術之軀日就羸弱，也是合該。

批評家既然是血和肉做成的人，不免也好護短。他一旦有了主張，或是憑藉了一個主張，你去指出來他的錯，或是他心裏已經知道有錯，可無論如何，他决不肯爽爽快快的承認。想天方，設地法，他得證明這個主張，這個理論，這個批評是十二分的健全。故步自封，死守成見的批評家，不但害了他自己，而且害了一般耳朶輭的聽衆。「法以止法，刑期無刑」；戲劇批評家只應該遵守一條金玉的規律，就是沒有規律。打，打，打破一切傳統的規律，主張，理論，和批評！

（十五年八月）

舊戲評價

在藝術史上有一件極可注意的事，就是一種藝術起了變化時，其他藝術也不約而同的起了相似的變化。要標識這一個時期的變化，逐勉强用某某派或某某主義一類的符號去概括它。所以寫實派在西洋藝術裏便佔了一個重要的位置；與之反抗的非寫實派或寫意派，也是一樣。近代的藝術，無論是在西洋或是在東方，內部已經漸漸破裂，兩派互相衝突。就西洋和東方全體而論，又彷彿一個是重寫實，一個是重寫意。這兩派各有特長，各有流弊；如何使之溝通，如何使之完美，全靠將來藝術家的創造，藝術批評家的督責。

要研究一種藝術，對於其他的藝術也就不能漠視；要研究藝術之結晶的戲劇藝術，尤其如此。中國發達到最純粹的藝術，當然是書法，其次是繪畫。其他藝術，如詩詞，如戲劇，都和書畫具有同樣的精神，都趨向於純粹的藝術。要如何才算是

純粹的藝術，我們可以拿繪畫來做一個例。譬如畫家看見了一面牆，牆前面擺了一張桌子，幾把椅子，他忽然起了創造衝動。他越看越眞切，越想把他所看到的畫在紙上。假使他是寫實者，他可以一筆不苟的把這些東西全摹下來；假使他眞是個藝術家，他一定看不見牆，看不見桌子椅子，他所看見的祇是一些線條和顏色彼此在發生一種極有趣味的關係—形象。他要畫的又祇是這些形象的關係，不是可以靠的牆，可以用的桌子椅子。因爲這幅畫祇是些形象的關係，它是不是代表桌子椅子倒不要緊，要緊的是你去正看倒看，左看右看，它都能給你一種樂趣。繪畫要做到了這一步，我們就叫它是純粹的藝術。中國的各種藝術，至少是趨向於純粹的方面，如果不是已經達到了這個方面。

我們現在要証明的，是何以中國戲劇能夠算是一個純粹藝術。

演員有兩種技巧：一種是扮什麽人便像什麽人，決不像他自己；一種是扮去扮來，總脫不了他自己。這兩種技巧雖然不同，而所得的結果却是一樣。這個結果是

劇場裏的病徵，它的名子便叫作寫實。第一種演員不承認舞台上什麽都是假的，更不承認他是他自己；第二種演員一成不變，譬如小生帶了鬍子依然是演小生，小生就是他自己。他們不但不承認什麼都是假，而且不承認台下有觀衆在看他們。和他們相對的還另有一種演員，他老實承認他不過是一個演員，台下有許多人在看他，他的目的祇是要用他的藝術去感動這些人。這種演員就叫做非寫實派或是寫意派。

最初的演員原來就不是寫實的。鄉人春祈秋報，約齊了去賽會迎神，歌舞爲戲，在希臘如此，在中國也是如此。彼時演員並非演員，誰也認識他們是張三李四。及至後來的莎士比亞，莫利哀，加力克，多爾馬，余三勝，譚鑫培，都是老老實實在做演員，決不是在做劇中人；因爲在一叢燭光之下，台上台下能夠互相看見。那時演員與觀衆，彼此聯爲一體，沒有隔膜。自從舞台變到寫實以後，名爲打破了第四堵牆，其實在演員與觀衆之間，反添了一堵更利害的牆。對於再行打破這個眞的第四堵牆，進步的西洋戲劇藝術家已經做過很多的實驗，得過相當的成功。

我們與其是順着寫實的歧途去兜圈子，回頭來還是要打破寫實，那就未免太不愛惜腦力了。非寫實的中國表演，是與純粹藝術相近的，我們應該認清它的價值。

演員與觀衆既這樣接近，在藝術上彼此自然容易得到一個諒解。所以有許多符號，許多象徵，大家都一望而知，不假思索。譬如演員上場拿了一根馬鞭，你便知道他是騎着馬。這一場應不應該騎馬，這個地方是不是可以騎馬，他究竟騎沒有騎馬，在寫實者的心裏可以成問題，而在純粹用藝術眼光去看的人，則不但不成問題，而且欣然承受。我們要看的不是騎馬，要看騎馬到處都可以，何必在戲台上。賽馬時的選手，山東的響馬，關外的馬賊，騎起馬來，未嘗不可以令人驚心動魄，服其神技，可都不是藝術。像人力車夫一樣，你去掉他的車，他便會跑不動。騎着眞的馬和不騎馬而得騎馬的精神，那一樣更近於純粹的藝術，那一樣更有價值，這是不難決定的。憑着演員的自身，至多拿一根不像馬鞭的馬鞭，他能夠把騎在馬背上的各種姿勢，各種表情，用象徵的方法，舞蹈的程序，極有節奏，極合音樂的表

現出來：這是何等的難能可貴。在中國的舞台上，不但騎馬如此，一切動作，無不受過藝術化，叫它超過平庸的日常生活，超過自然。到了妙處，這不能叫作動作，應該叫作舞蹈，叫作純粹的藝術。

戲劇的基本是舞蹈，這是歷史已經替我們証明了的。戲劇是應該給人去「看」的藝術，這又是新理論已經替我們証明了。中國戲劇如何是舞蹈，如何是要給人看，在現存日本的「能」裏，我們還可以窺見一斑。近十年來舊戲似乎偏重唱工，那是一般人嗜好的錯誤，不能損及中國戲劇藝術的本身價值，因爲它在舞蹈方面，在看方面：已經有了很高的成就。

歌所以節舞，舞又所以節音；樂，歌，舞，三者打成一片，不能分開。這個聯合的藝術，在視覺方面，它能用舞去感動肉體的人（bodiy man）；在聽覺方面，它能用樂去感動情感的人（emotional man）；在想像方面，它能用歌去感動智識的人（intellectual man）；而三者又能同時感動人的內外全體。這樣一個完整的藝

術，當然可以成立，不必需求其他藝術的帮助。如果你勉強要用布景等等去帮助他，一不小心，馬上便足以破壞它的好處。

舊戲不用布景，在理論上是說得過去的。舞台上的布景，服飾，光影，一切都要打成一片，不露裂痕，固然是一個很健全的理論；而絕對不用背景，或祇用帶中立性的背景，以便穿着華麗服飾的演員，在相當的光影之下，組成一幅可愛的畫圖，——這樣也是一個很健全的理論。這兩個理論並不衝突。來因哈特導演的「沈默倫」(Sumurun)，便替第二說作了一個它是健全的明証。中國舊戲是恰合第二說的；以性質而論，大多數的劇本，又祇能如此，不容你去插入布景。舊戲眞的背景，不過是舞台建築物的一部分，它有種種理由叫你不去注意它。它好比是一張灰色的紙，演員好比是紙上的人物畫。這些人物從那裏來，到那裏去，在什麼地方，都不關緊要；正如我們的中國畫一樣，一枝梅花，幾根蘭草，一叢竹，幾株菊花，都不必問它們的來去，祇要問它們的神韻，筆墨就行。假使我們的歌，舞，樂，都不

是寫實，都自身站得住，不用布景，當然也就不成問題。

布景不成問題，歷史也替我們証明過。戲劇是宗教的產物，祭壇或它的代替品自然是它惟一的背景。希臘劇場，伊利沙白劇場，日本的「能」，印度的「南提阿」，都是如此。將來我們對中國劇場歷史用了一番考證的工夫之後，在源流上，在變遷上，一定可以得到許多材料，來証明中國舞台上不用布景的價值。

演員在中國戲劇藝術裏既然做了中心，他的化裝和服飾便也隨之而重要。臉譜這個東西，起初是要符合節奏的原理，和非寫實的精神，忠奸善惡，全是後人的附會牽强；我們應該把它當純粹圖案看，本來它就是純粹圖案。論到服裝的顏色和線條，又不能不去比較的研究中國的畫像。它顏色的簡單鮮明，它線條的超脫大方，叫它在不着色彩的背景前面舞蹈起來，越顯得可以動人。不過近來有的要花樣翻新，有的要依附考古，反倒失去了簡單和大方的妙處罷了。

有了這樣一個戲劇藝術，一般向來愛書畫詩詞的文人學士，甚至於凡夫俗子，

遂都不能不存佔據它的野心。因爲文人學士佔據了戲劇，所以才有宋元雜劇，明清傳奇的成績；同時也因爲文人學士做了劇場實際主人的原故，演員的品流逐日就卑下，結果是累及了戲劇藝術價值的本身。不過雜劇和傳奇都是很少不合這個藝術大體精神的：同屬於抒情，同是發揮節奏，同是非寫實。

舊戲在純粹藝術上究竟得了多少成就，我們不能用數量去估定它。我們所敢斷定的，是它至少有做到純粹藝術的趨向。剛才提到的文人學士，多半又祇知推敲字句，每每忽略了全劇的主要精神，以致雖有珠玉，却彼此不能呵成一氣。後來每下愈況，舊戲的全體，遂大半不堪寓目；還可以叫人留戀的，剩下來祇有一鱗半爪了。要求一齣戲在歌，舞，樂，三方面都是盡善盡美，做到一件天衣無縫的有機整體，恐怕簡直是沒有。但因爲它還是有做到這一步的可能，所以我們終於承認了它高貴的價值。

單就舞台藝術，尤其是動作方面講，舊戲可以嘗議的地方還不能算多，雖然隊

陳相因，祇留一個空洞的格律很足以致任何藝術的死命。舊戲之格律空洞最大的原因，在劇本內容上面。雜劇裏分出的十二科，便足以代表中國全部戲劇。後人因襲摹倣，始終沒有跳出這一堆圈套。雖然這些作品的戲劇元素如此之弱，而舊戲還是能夠站立如此之久；它的原因，不在劇本而在動作，不在聽而在看。一齣不與文學發生關係的「青石山」，可以支持幾多年，可以令人百看不厭，而同時又可以叫演員終身不能窮其技，盡其長。所以祇要它越接近純粹藝術，越站立得穩，那怕在文學上，在內容上，它是毫無所謂。不過要免除流入空洞的危險，要使它充實豐富，我們不應該抹煞內容罷了。

寫實派偏重內容，偏重理性；寫意派偏重外形，偏重情感。祇要寫意派的戲劇在內容上，能夠用詩歌從想像方面達到我們理性的深邃處，而這個作品在外形上又是純粹的藝術，我們應該承認這個戲劇是最高的戲劇，有最高的價值。

（十五年七月）

論詩劇

戲劇有兩個元素，一個是仿效，一個是節奏。仿效是客觀的；你受了自然和人生千變萬化的印象，於是揀擇判斷，而歸納到最簡單的原理，結論。要解釋這個原理或結論，寫實派的編劇家便在浩如烟海的人生中，找出一段故事，來作牠的示例。他把平時的客觀印象拼合起來，使牠成爲一片，而這片人生，在一般人的經驗裏，於有意無意之間，必定是早有過同樣的印象；卽或沒有同樣的印象，也因爲她摹做的是自然和人生，一般人就易於受牠的印象，把牠納入經驗裏面去。所以建設在做效上的寫實劇有牠的邏輯，舉凡恰合邏輯的作品，在理智比較發達的人看去，便如拿二加二得了四一樣的滿意，再不會發生問題。

節奏却不如此，因爲牠是主觀的，是建設在情感上的。祇要你有了一個情感的衝動，你就不知不覺的會足之蹈之，手之舞之，或是泗淚滂沱，嗟嘆嘘唏。這個本

能是天賦的，不是外物刺戟的反應。譬如，你見着笑的事，也許我見着了要哭，你以爲醜的東西，我又以爲美。這類主觀的見解和行爲，不能受邏輯的支配，不能受理智的範圍。也許牠也有牠的定律，牠的邏輯，但都是超乎自然的，超乎人類之經驗的，沒有二加二得四那樣簡單。

節奏是抒情的；自然有牠抒情的節奏，人類也有他抒情的節奏。天不老老實實的安靜着，却要有晝有夜，夜間有月，月又要有圓有缺；有了春秋，却又有冬夏，有了風晴，却又有雨雪……人也不老老實實的安靜着，偏有生老病死，喜怒哀樂；又有引吭作歌，翻身作舞的時候……這些自然的情感，人類的情感，却都由人把牠造成了神，又拿神做中心去歌唱起來，舞蹈起來。神是人造的，歌舞也是人造的；二者同是情感的作品。神不動了，繼續動着的有祇圍着牠唱的詩歌，圍着牠做的舞蹈。從詩歌舞蹈裏，才生出戲劇。楚語記巫覡，又曰巫之事神必用歌舞。希臘之祈報地母及酒神，也是一樣。所以戲劇是發端乎抒情的節奏，不但在科學不發達的

中國如此，卽在科學發達的歐洲，也是如此。

同是一朶花，從枝頭落在地上，用情感的便會捧在手裏嘆一口氣，寫一首詩去弔牠；用理智的便會想到花落結實以及地心吸引力上面去了。同是一壺沸鳴的水，一個會問牠爲什麽如泣如訴，一個便會討論蒸汽的能力了。一個是萬物皆備於我，我自有宇宙；一個要征服自然，征服宇宙。一個是宇宙在他心裏，他就是宇宙；一個是宇宙在他手裏，他也在宇宙手裏。詩劇和非詩劇，就在這裏分野。

詩劇的歷史比非詩劇的長得多。這也是極自然的事，不足爲怪。原人表現情感，不但借重聲音，尤其借重姿態。聲音演爲詩歌，姿態演爲舞蹈。節奏是秉賦於天的，詩歌舞蹈原是自然的流露。抽象的理想既可以變爲具有偶像的神，抽象的節奏當然也可以變爲可以見聞的舞蹈和詩歌了。舞蹈和詩歌在相當的情形之下，又演進而爲舞劇和詩劇。

最先發達的當然是舞劇，祇可惜沒有舞譜可尋罷了。詩劇則自希臘悲劇以來，

繼續未斷。我們所習聞的戲劇名 ，如莎士比亞，莫利哀，貌萊兒，納辛，囂俄，盧卜得維加，卡得蘭，都是以詩劇傳世。就是在寫實劇極盛的時期裏，我們還得了一個新浪漫運動的領袖，戲劇詩人羅斯丹；最近又得了一個表現派的領袖，戲劇詩人多勒；還不論辛格，夏芝，美士斐兒，德林華特，梅特林克，達濃趣渥。

在中國尤其如此。古代的歌舞雖不可考，而關漢卿，王實甫，白仁甫，馬致遠，高則誠，湯臨川，洪昉思，孔云亭，這些人，却都是戲劇詩人。宋元的雜劇，明清的傳奇，又何嘗不是詩。這些作品雖在名稱上叫曲，其實也就是詩；而且在意境上，在字句上，有許多地方，還能比美詩聖詩賢而無愧。曲要可以上管絃，詩又何嘗不要可以上管絃。詩與非詩之別不在外形，而在牠的本質。所以我們也應該承認關王白馬是詩人——而且是戲劇詩人。

那末，在古今中外的戲劇裏，為什麼詩劇這樣發達呢？依我所見，可以說有三個原因：（一）詩劇根據於人類愛好節奏同諧和的天性；（二）詩劇恰合人類要求超脫

現世苦痛而享樂於理想境界的欲望；(三)詩劇是多數戲劇不能不取的體裁。

用有節奏而且諧和的字句與動作，去表現情感和想像之創造思想的藝術，就叫詩劇。人類既然有了愛好節奏與諧和的本能，遂發為詩歌和舞蹈。又根據同樣的本能，使聲音與姿態諧和一致，串成故事，叫他有充分動作，有起承轉合，於是成了戲劇。不但在大體上有了節奏諧和，即一行一句，也有牠字面的音節，字後的情感；片鱗半爪，都是珠璣。偉大的戲劇詩人好比是一條蠶，口裏不斷吐出來的自然是絲。他心房的跳動不息，我們讀了看了，也繼續的發出不息的心房跳動。戲劇詩人的節奏流露於不知不覺，我們也不知不覺和他共鳴。在人生不斷的河流裏，節奏的共鳴永不止息，詩劇也因之而永不止息。這是詩劇發達的第一個理由。

人類有向上的要求，希望越大，理想越高，於是對現實的世界就越不滿意。我們好比是砧上的一塊肉，廚子什麼時候來用刀切我們，我們不能預知。天堂幾時才能尋着，那是更無把握。所以祇要能得着片刻的愉樂，能忘卻人生的苦惱，我們是

要去聊以自慰的。戲劇詩人替我們創造了一個境界，我們坐在劇場裏，兩三小時之內，我們居然也展開了想像的翅膀，一同和他在天空翺翔。政治問題，社會問題，家庭問題，種種問題，此刻便都置在腦後了。我們身體不爽，沐浴一次就格外痛快；讀了看了詩劇之後，我們不爽的靈魂，也好比是經過了一次沐浴様，格外痛快。劇場第一個目的既是要與人以享樂，而詩劇又是與人以享樂的上品，戲劇詩人要供給這個需求，所以就寫出了詩劇。這是第二個理由。

我們所能見到的最古詩劇，當然要推希臘悲劇了。希臘人把理想化成了人身，名之曰神，名之曰半神，名之曰英雄。他們悲劇裏的人物，不是日常經見的人物，卻都是情感和想像之創造思想的化身。這種人物，當然不會，也不應該，說日常經見的人的話，所以他們一出口就成了詩了。詩劇是悲劇最好的體裁，直到現代，還沒有更易。不但悲劇如此，一切用過去事蹟作戲劇材料的也都如此。根據神話也好，傳說也好，歷史也好，杜撰也好，你提筆編劇，就不免要感到用字的困難。

神話，傳說，歷史，杜撰，裏面的人物，旣然都不是日常經見的人物，他們的思想動作也是如此，那末，他們就沒有理由依然去說我們日常聽慣的話。於是除了用詩去作表現的工具和體裁之外，再無辦法，因爲詩在這裏是惟一的，適當的，而且是最自然的辦法。加之，在許多人手裏，寫詩是比寫散文容易的多。詩劇發達，這是第三個理由。

當然，我們所稱爲詩劇的也不限定是用詩作體裁的戲劇，有許多散文戲劇也是詩劇。凡是具有詩的題旨，詩的節奏，詩的美麗，詩的意境的散文戲劇，我們都稱牠爲詩劇。梅特林克和美士裴兒的散文詩劇便是最好的例。我們雜劇傳奇裏的道白，也每每有能得天籟之自然，寖入於音樂，寖入於詩的。

中國的詩劇到淸末就中斷了，雖然我們並不以爲可惜。詩旣由詞而變爲曲，而曲又到了當變的時機，我們不可不來趁此整頓詩劇——不如說創造詩劇。散文詩劇且不去管，對於用詩作體裁的戲劇，我要略徵提出幾點來，以作大家討論的發端。

戲劇是要在舞台上實演的，我們討論中國將來的詩劇，就該預先叮嚀。寫「戲劇的詩」是比寫「詩的戲劇」容易些，所以近年冒險寫詩劇的人，直到如今，其結果至多仍是寫了戲劇的詩。沒有相當的動作，那怕牠在紙上看得過去，在舞台上是終於要失敗的。

詩劇裏的詩，第一個條件是節奏。皮黃的道白，固然說不上是詩，可許多地方也有很好的節奏，加之我們的舞台藝術又很合乎音樂，所以王佐說書，黃天霸讚御馬之類，還能令人聽而忘倦。將來的詩劇或許不必要唱，也不要誦，祇是要念。唱與誦還易於補救作者不完美的節奏，念就費事的多。詩劇作者要他不在舞台上失敗，對於詩的節奏應該特別注意。

隨節奏而發生的是韻脚問題。中國字是單音的，不用韻脚，詩的節奏必難充分表現；近年自由詩試驗的失敗，就是這個理由。可是用韻脚又不能不格外審慎，像北曲一宮調祇用一韻固然是太單調，就是韻脚太少變化也必不免單調。我們既假定

將來的詩劇不是爲唱也不是爲誦的，韻脚單調的詩在舞台上念起來便不自然了。因爲，詩劇裏不是一個人說話，乃是多少人繼續而相互的說話，而彼此的情感及思想又常相衝突。如果用同一方法押韻，彼此不同的情感和思想必又不能表現了。所以，韻脚應該多有變換，其理由不但是要打破單調，而表現頃刻變換的情感和思想，更加重要。

在外國的詩劇裏面，韻脚也是個不能避免的東西。希臘悲劇裏時常有越出一抑一揚的 Iambic 而用抒情詩的節奏，結果是與意大利歌劇內的 Aria 體差不多。莎士比亞的詩劇，雖然大部分不外乎無韻詩體，而其中也夾雜着不少押韻的句子。因爲韻脚是詩的一個緊要條件，而且是很自然的，我們不能故意的去廢除牠。

因此，詩劇裏詩的格調又生了問題。句子長短，行數多寡，都不能依純粹的詩的章法，必須隨劇中人彼時心理上之變更而變更。所以希臘悲劇裏常有彼此辯論的 Stichomythy ，莎士比亞又常把兩個脚色的話繼續起來，去合成一行。所以，

詩劇裏的詩，差不多是無格調之可言了。

詩劇既是建築在節奏上的，牠的對話便含有極重的抒情成分；許多流弊，也由此而生。詩劇裏常見許多長段的呆板演詞，例如法文裏所謂之分辯（Tirade）。希臘悲劇及莎士比亞的戲劇，都是如此。在詩的工作方面能夠見長的，聽去雖不覺困倦，可已經是在戲劇工作方面受了犧牲。稍一不慎，必會寫出一個長篇對話式的劇詩，而不是有動作的詩劇！這一點我們應該格外的注意。

（十五年四月）

論改譯

提到摹倣兩個字，其中彷彿便含有輕視的意思。不過摹倣也有它的獨立價值，祇看這個摹倣達到了什麽程度。希臘人，譬如亞里士多德，所謂之摹倣，便與一般所謂之摹倣不同。這裏所說的，是大家所輕視，許多人在那裏刻意工作的摹倣。其實，在任何藝術方面，摹倣幾乎是一件不能避免的事。你如今是個寫家了，當初你可不是臨過碑帖，甚至於描過紅色引本嗎？你如今是個畫家了，當初你可不是抄襲過「芥子園畫譜」嗎？沒有人眞要反對摹倣「九成宮」或是「芥子園」，可是沒有人不應該反對你一生祇徘徊於「九成宮」「芥子園」之間，而不肯自尋出路，充分發展你個人的天才。摹倣原不妨用作手段，但它決不是最後的目的。

我們這些生在有歷史以後幾千年的人眞是十二分的幸福；在文藝思想種種方面，前人都給立下了多少模型，我們祇消輕輕的運用一番心靈，在一個模型上加點

變化，做出來的作品便大有可觀了。一代一代的繼長，一代一代的增高，越往後去，越討便宜。這是縱的方面。橫的方面也是一樣：各個民族的思想文藝又互相鼓盪，互爲觀摩，這樣也能促成新的局面，新的進展。不是說後人儘管摹倣前人，東洋儘管摹倣西洋，乃是說有了一個模型，你容易叫它更加豐富。這件更加豐富的作品，不是可以輕視的摹倣，却是你的創造了。

所以，「紅樓夢」儘可說它是脫胎於「水滸」「金瓶梅」等等，却「紅樓夢」仍不失其爲一大創作。有了「長恨歌」，便會引出白仁甫的「梧桐雨」，再引出洪昉思的「長生殿」。有了「西京雜記」，便會引出馬東籬的「漢宮秋」，再引出薛旦的「昭君夢」，陳玉陽的「昭君出塞」，尤西堂的「弔琵琶」。在舊畫詩詞諸方面，都有同樣的例子可尋。西洋文藝界裏，情形也與這相似。你讀阿狄生的「文報碧華」，便能尋出它的宗祖賀雷斯；於是「文報」又引出了約翰生，以至於戈兒德史密斯，歐文，莎克雷。不但散文如此，詩，小說，以及一切藝術品，都莫不如

此，祇要你肯用心去推求它們的線索。

利用已成的模型，也許在戲劇方面更見得顯著些。莎福克里士原是摹倣亞斯吉勒士的，後來才自成一家。卡德蘭私淑盧卜得維加；拉西私淑高納兒。囂俄取法當時巴黎風行的情感劇而加以抒情的光采，終於成功一個戲劇家。梅特林取法傳統的神話劇而加以詩的情緒，於是成功他的「青鳥」。王爾德得了沙多和史克里卜的三昧，擴而充之，才成功他「溫德米爾夫人的扇子」。或許眞正傳沙多和史克里卜之衣鉢的人要算伊卜生，從他「傀儡家庭」裏就可以窺見一般；至於他的早期作品「少年同盟」則更不待言，簡直是摹倣阿西爾和小仲馬了。伊卜生得力於法國戲劇，而近代諸作家又得力於伊卜生。

屹立千古的莎士比亞，對於前人及同時諸人的戲劇模型，毫不遲疑的承受了。從他的戲劇裏，我們尋得出格林，李里，季得，馬洛，布孟和弗來琪的影響。莫利哀受了路易第十四世宮庭的啓發，創出「達替夫」一派的純粹喜劇；展轉相傳，便

引出了康格里夫，謝里旦，阿西爾和沙多。其實，莫利哀雖未直接師承門南德或推闌斯，却在他的早期作品裏，還是看得出他取法於義大利嘉面喜劇的痕迹。

有了莎福克里士，莎士比亞，莫利哀，伊卜生們的天才，你決不可便以爲滿足；有了天才的翅膀，你決不可便以爲能夠高飛；讓你的前輩和同輩們多背負你一程，直到你的羽毛豐滿了，那時再凌空飛去，豈不是事半功倍，水至渠成。不然，你儘可成天誦着『創造，我們要創造！』的口號，却離開創造還不知是多少遠。有天才的人決不會因爲摹倣而失其天才，沒有天才的人根本上不會創造什麼。有天才的人利用摹倣而達到創造，沒有天才的人終身摹倣。摹倣是創造的途逕，至少也是一條捷逕。既然認淸了摹倣的價値，那我們就不必再去輕視它了。

以民族爲單位來說，美國和日本總要算後起之秀了；美國摹倣英國，日本摹倣西洋，而其結果反足令人驚異。我們重視美日的文藝，並不是因爲他們善於摹倣，却是因爲他們能夠利用已成的模型而自己打出來一條出路。譬如，美國的建築，日

本的繪畫，雖然是深受過別人的影響，却如今已是具有民族之特彩的藝術了。我們不敢說摹做是一條必由之路，但是已往的事實旣是如此，我們也不必諱而不言。

也許是幸，也許是不幸，中國已有了同樣的事實，已上了摹做之路。我們摹做西洋，也摹做日本。這條路那天走完，如今有幾個人已經走完，我們不必去計算它；不過，祇要你會走，這條路是走得的，而且許許多多的人剛才走到半道，許許多多的人還正在整理行裝預備就道：這是我們敢於斷言的。近年來翻譯之發達，一方面也可以做這句話的明証。翻譯並不是一件不可鼓勵的事業，因爲它是很好的刺激品，能夠叫你的創造衝動興奮。不但在文藝饑荒的時期我們需要翻譯，卽在文藝發達的時期，它的需要也是一樣。

餓過七七四十九天的乞丐，忽然吃了一頓西餐，熱的冷的，生的熟的，結果是大病一塲，甚至於死。於是許多較爲機警的乞丐，便寧可多餓幾天，坐待救苦救難的觀世音顯聖，也决不敢再冒死險了。許多初學及失學的人之對於翻譯作品，也是

兩樣的望而却步，不敢問津。中國是個古國，大家腸胃都不免帶着些遺傳病；熱的冷的，生的熟的，與我們是不大相宜的。所以冷的得把它燒熱，生的得把它煮熟，那末我們吃下去才受用。於是乎又逼出來一條新的支路——改譯。

其實改譯也不是一件別開生面的新事業，古今戲劇家倒是嘗試過這件工作的佔多數；在一個戲劇復興的時期裏，改譯劇本尤其的多。這是件有益無損的事；假使有損，受損的也祇在改譯本的作家，而不在讀者與觀衆。改譯本雖無永遠存在的價值。但在便於初學用作模型方面，在便於觀衆容易了解方面，它却有它的相當價值。不過，它雖是供你利用的，有時因為摹倣，一不小心，你也會被它利用。這裏預先聲明，將來可不要埋怨它。

（十五年九月）

愛爾蘭文藝復興運動中之女傑

愛爾蘭復興運動中的散文和詩，我無暇來和讀者討論，我最高興討論的是戲劇。詩，散文，戲劇，雖是三條不同形式的路，而其同歸於復興運動的中心點是毫無疑慮的。况且，依我的偏見（也許不是偏見），這個運動，在戲劇上還要鮮明的多。

愛爾蘭文藝復興的始末是什麼呢？我現在也簡單地敘述一下；一八八〇年，阿格拉底（S. J. O'Grady）刊行了一部「愛爾蘭史」；這部書便是愛爾蘭復興運動的發動者。許多人說阿格拉底是這個復興運動的始祖，這是不錯的。二十年間，產出許多詩人，文豪，戲劇家：燦爛輝煌，使愛爾蘭文學在世界文學界裏佔了一個特殊位置。就戲劇作家而論，從愛伊到夏芝順着字首數下去，至少可得十八人之多（A. E., Boyle, Campbell, Colum, Dansany, Ervine, Fitzmaurice, Gregory, MacDonagh, Martyn, Mayne, Moore, Murray, O'Kelley, Purrell, Robinson, Synge,

Yeats）這種收獲，是我們不能不欽羨的。

在這十八人之中，夏芝當然是一個碩果，不過單就戲劇而論，也許辛格，格里各雷等，比他的成就還要大些。這些人裏，同夏芝等在半途分手的也有，馬丁就是最重要的一個。辛格留待專篇，我現在祇略說馬丁，並很鄭重的介紹格里各雷這個女傑。

從戲劇方面看，愛爾蘭復興運動是在二十世紀黎明才開始的。十九世紀末年，馬丁因不滿意愛爾蘭的營業劇場，於是提倡新劇。同他合作的有夏芝，愛伊，喬爾，格里各雷，阿格拉底。其實呢，馬丁的旨趣，並不是愛爾蘭的復興，却是伊卜生的復興。他的作品中祇看得見伊卜生的影響，却看不見愛爾蘭的靈魂。我們與其說威廉阿琪和蕭伯納對伊卜生最有研究，毋寧說馬丁對伊卜生最富心得。所以當時的愛爾蘭文藝劇院（Irish Literary Theasre），完全是一個伊卜生運動的宣傳所。

好，我們樂觀些說罷，中國劇界的運動是什麼趨向呢？我們可以毫不遲疑的答

道：歸向伊卜生！自從「新靑年」的伊卜生號出世以來，學生們不會談幾句「娜拉」「羣鬼」便是絕大的羞恥；少年作家把娜拉重新描書過的已是不少了。研究伊卜生是不錯的；有幾個人的技術趕得上他的呢？但是，崇拜英雄，崇拜偶像的罪過，是眞理（有人寫作上帝）所不寬宥的！不然，愛爾蘭的劇場，讓伊卜生的旗幟飄揚着好了，何必又要建設愛爾蘭國家劇院（(Irish National Theatre）呢？

一九〇一年，夏芝在 Samhain（復興運動的機關報）上宣佈說，愛爾蘭文藝劇院，將由愛爾蘭國家劇團繼續其事業。從此以後，便是『愛爾蘭人演愛爾蘭人作的愛爾蘭的戲劇』了。愛爾蘭復興運動的河流，至此才由金沙江注入了揚子，這是我們不可忽略過去的。——中國戲劇的趨勢呢？

愛爾蘭戲劇的成功，得力於費氏弟兄（W. C. Fay, Frank Fay）的很多。大費是舞台監督，小費是發音導師。他們的演劇技術，頗得力於法蘭西劇院；歌開林，百恩哈特，都是他們的好模範。他們動作的簡單，發音的調協，最宜於夏芝們的詩

劇，格里各雷們的喜劇。他們的演劇技術，和法蘭西劇院派，康士坦斯劇院派，莫斯科劇院派，……一樣，也自成一家，稱爲亞貝劇院派（Abbey Theatre school）。夏芝在機關報上贊揚他們的話，他們是受而無愧的。

亞貝劇院，便是愛爾蘭國家劇院。讀者一定知道在現代劇場史上有一個永遠不朽的女子罷？讀者一定知道那個獨力經營孟加斯特（Manchester）劇團的女子罷？她就是黃尼曼女士（Miss A. E. F. Horniman）。說也奇怪，亞貝劇院的主人，原是黃尼曼女士，而女士竟讓愛爾蘭劇團白演，不取租金！直到一九一〇年，他們才把這座劇院買過來，而他們已白用了七年了。這次的義舉，彼時在英美諸國是破天荒的事，所以我們不能不大書而特書；我們希望中國也挺生一兩個黃尼曼女士！

編劇家，演員，舞台監督，觀衆，都有了；沒有一座劇院去演怎麼辦？戲劇不單是去讀的，是要在舞台上看的。古今的文人，古今的藝術家，有幾個是不窮的呢？『一座劇戲院！一座演國家戲劇的劇院！』黃尼曼女士在愛爾蘭文藝復興運動

上的貢獻，在世界戲劇文學上的貢獻，在世界戲劇藝術上的貢獻，都是不可滅沒的。因為，有了這座劇院，我們才有夏芝，愛伊，辛格，格里各雷們的劇本；我們才有亞貝派的演劇技術；我們纔有愛爾蘭運動中怒放的一株戲劇之花。

我們一說起愛爾蘭的文藝復興，便想起建設這種運動的一個重要人物來。這個人不是夏芝，或愛伊，或辛格。這個人是誰？便是格里各雷（Lady Augusta Gregory）。她是自始至終盡力於復興運動的健將。她同夏芝合作的事業很多：夏芝極佩服她的天才和學力。愛爾蘭國家劇院成立以來，她便專為他們寫劇。她最初的作品(「廿五」Twenty-five)，雖沒有什麼大成功，然而以後的二十個長短劇本却都有不朽的價值。她的作品已出版的有五集，現在依次略述如下：

(一) Seven Short Plays (1909) 這七篇短劇是格里各雷最得意的作品，要知道她的人，讀過這七篇也勉強夠了。其實呢，這些短劇差不多不是戲，很像短篇故事。作者選定一個情境，祇用兩三個角色的對話表演下去；也不顧引申情境，使之

聚成焦點，祇要把人生的一方面描寫透徹之後，她便微笑着說『夠了罷』，便按鈴閉幕。但她的幻象常是詩的，多風趣的，她利用她天賦的直覺，她用筆極其靈活而且從容。

這七篇傑作是「人言成虎」(Spreading the News)，「哈爾飛」(Hyacinth Halvey)，「月升」(The Rising of the Moon)，「斑鳩」(Jackdaw)，「工場守」(The Workhouse Ward)，「旅中人」(The Travelling Man)，「獄門」(The Gaol Gate)。除開第六七兩篇外，前五篇都是非常滑稽的。我們雖然不常和愛爾蘭人往來，却讀了她的劇本覺得知道一般愛爾蘭人的特性。她的長處就是能用最經濟的方法，把愛爾蘭人的靈魂在舞台上表演出來。福命並沒有殺施米士，而輾轉相傳，他竟被公認爲殺人犯，及至施米士本人來了，大家還要相信他是鬼。『三人言，成市虎，』人們原都是願意以耳代目的！其餘諸篇，各盡其妙，不去一一討論了。總之這七篇代表傑作，大家至少得讀一讀。

（二）The Image（1910）「泡影」是一篇三幕喜劇。劇叙村人在海濱見有兩條鯨魚，大家便商議怎麽處分這份意外之財，——鯨魚的油是値錢的。有人主張這樣，有人主張那樣，衆口紛紛，莫衷一是。好，最終是一條鯨魚的油巳被人偷取了，一條被海潮冲回海裏去了：一切主張，都成了泡影！西班牙古劇中有一篇「橄欖」，可以說是最初運用這個題旨的；一場爭執，終成空幻。然而人們的一切爭執，又何嘗不都是空幻呢？

（三）The New Comedies（1913）共五篇，爲：The Bogie Men, The Full Moon, Coats, Damer's Gold, Mac-Donough's Wife。這五篇沒有一篇趕得上一九〇九年出版的短劇，我們不去討論罷。

（四）（五）Irish Folk-History Plays（1912）這兩集各計「悲的喜劇」三篇（劇名從略）。格里各雷自己說，『也許除了短篇喜劇之外我不應該寫別的劇本，然而要嘗試的願望又像火在血管內燒着一樣。』但她的嘗試幷未完全失敗，因爲至少我

們看得出他們確是「愛爾蘭的」。

她還有「尙華拉」，「金蘋果」，諸劇，我都沒有見過。她也是散文作者，但她的散文我是不暇領敎的了。

愛爾蘭運動中的女傑，除黃麗曼和格里各雷而外，還有一個女詩人米利甘（Alice Milligan）。她也有一篇好的戲劇。既然說到女傑，所以也順便把她的名字提一提。

（十三年四月）

今日之美國編劇家阿尼兒

有了惠特曼，美國才眞正有了詩；有了阿尼兒（Eugene O'Neill），美國才眞正有了戲劇。從前的美國文藝，祇能算是英國的附屬品，在戲劇方面也是一樣的可憐。阿尼兒出世以來，即爲世人所重視，他的境遇，總算比惠特曼强得多了。

阿尼兒今年才三十五歲。他的父親是一個演員，所以他做小孩子的時候便隨着他跑了許多地方。他也住過幾個學堂，但都無出衆的成績。一九〇九年他同一個礦師從舊金山動身出國去，不久又因病回來了。後來他的Gold 和 Where the Cross is Made 兩個劇本，便是拿這次旅行的經驗做根據作的。此時他加入了他父親演戲的那個劇團，不過他還是極想出門遊歷。他的 Beyond the Horizon 那篇傑作，即胚胎於此。果然他又到海上去了；中途在幾個大埠做了些買賣，後來並到過南非的一個海島；直到一九一二年才再回國。他在這幾趟海程上所得的見聞，及幾次困苦中

所領略的滋味，都一一在 The Moon of the Cariffccs, The Long Voyage Home., Bound East for Cardiff, The Straw 四個劇本裏表現出來。

回國以後，他又幫他父親做舞台技術的工作，然而終於與他的興趣不合。所以一九一四年他便加入了新聞事業。此時他常試作獨幕劇，居然很能見出他的天才。於是他便進了哈佛，從貝克教授學習編劇。一九一五年，阿尼兒遂決定以編劇為終身專業。一九一八年他和一個很有希望的女著作家結了婚。從此便擇居海濱，安然從事著作；每次新稿刊行，美國人無不爭以先睹為快。

據我們所知道的，他的劇本，除了前面提及的七種以外，還有 Thirst, The Dreamy Kid, Ile, In the Zone, The Rope, Before Breakfast, The Emperor Jones, Diff'rent, Anna Christie' the Hairy Ape The First Man, the Fountain 十二種。現在從這二十幾個劇本之中，選出他五個最有分量，最能代表阿尼兒的劇本，略加討論。

（一）Beyond the Horizon 這篇帶有象徵性的寫實悲劇裏面，有兩個重要人

物：兩弟兄。哥哥是個健壯的農夫，弟弟是個文弱的理想家。這位理想家時常有許多幻想，他相信海上這一綫天邊之外，定有無限的美麗世界。當他正得着了旅行海上的機會時，忽然他意中人應許了和他結婚，他竟拋棄了這個機會。誰知這個女子正是他哥哥的情人，所以他失意的哥哥就乘此補了他旅行的缺。理想家既不善操作農務，又困於兒女的私情，鬱鬱寡歡，竟得重病。同時他的哥哥在外祇知營利，也是失敗。但理想家畢竟能得解脫，他臨死還站在山頭望着天邊說：這幷不是終局，這剛是開始，他要走他的海程了，要到天邊之外去了。然而理想家終於是死；他的死正和許多人的死一樣，其原因是有一件東西叫他終於不能到天邊之外去。這件東西，便是這篇悲劇的主動者，便是人類共有的悲劇，便是阿尼兒的貢獻。

（二）The Emperor Jones 這篇是描寫恐怖心理和迷信心理的劇本。瓊斯大帝是一個美國的黑人，生平作過許多罪惡。當他避罪逃到荒島上時，他居然强做了黑人的皇帝。這些小百姓禁不住他的苛稅了，將羣起而攻之，大帝遂向森林中逃去。黑

人們祝神的鼓聲，不斷地從林外透來，大帝受了催眠了，他害死了的鬼魂一一顯靈。種種恐怖，直弄得他精疲力盡，不辨西東，而終至於就擒。洪深君的「趙閻王」即脫胎於此，可以參看。

（三）Anna Christie 這篇描寫一個女子的悲劇，實爲社會上一個重要的問題。安那的父親是個航海家，所以把他的孤女放在親戚家裏。她的親戚很虐待她，她的表兄又騙了她，於是從此她便墮落了。後來她會了她父親，同他一伴到海上去。在海上她和一個少年海員發生了戀愛，雖然她父親極力反對她嫁給航海的人，——航海的人是不應當有家的。然而當那少年向她求婚的時候，她又拒絕，因爲她有那樣一段墮落的歷史。少年惱了，她父親也氣了。雖然這段婚姻終於成功，然而決不能算所謂之"happy ending"，因爲那個少年畢竟是個海員，他不能逃出那個所謂之"the old devil sea"的勢力。我們要解決的是航海家生活問題，和安那之墮落的問題。

（四）The Hairy Ape 許多人把這篇戲劇列入表現派，因爲劇中主人具有極猛烈的情感，要與現實的世界奮鬥。他是海船上一個火夫，因爲受了一點激刺，其猛烈情感遂一發而不可收拾。他的狂暴行爲，和一般表現派劇本中人物的一樣，在平常人看去，都有些不可思議。然而，他和牢籠內的猩猩有什麽分別呢？我們理想的世界在那裏呢？所以這個世界依然是萬惡的；所以劇中主人的知己還是祗有籠中的猩猩。「物」「我」之不能調和，實爲人類全部歷史中的材料，這篇戲劇又稱爲"a Comedy of anceieat and modern life"，也就是這個緣故了。

（五）The First Man 這是一篇描寫人物的戲劇。劇中主人是個科學家，因要到中國去考察古生物學，希望發現人類的鼻祖，所以要帶常幫他忙的妻子一同去。他們從前生過兩個孩子，都夭殤了，他們決意不再生孩子。但他妻子忽又希望生一個，居然也受了孕。這件事他們的家屬很疑惑，以爲她和他們的好友有曖昧。燕雀豈知鴻鵠之志！這班小人的心理，恰和科學家博大的胸襟對比出一副鮮明的圖畫

來。其實這班人也不是什麽特別的壞人，却正是我們日常經見很守禮教的人。不過他們一經和科學家對比起來，便令人看出他們的虛僞和鄙俗罷了。劇中難產致死一段，深得梅特林「不速之客」的一派陰靈之氣，尤爲特色。

以上五種，有象徵寫實劇，有社會問題劇，有心理劇，有表現劇，也有描寫人物的戲劇，阿尼兒的著作，於此也可以推見一般了。我再說一遍，上面提出的五種，是他全部著作中最具有分量，最能做代表的劇本；希望愛好戲劇的同志們至少要去讀一讀。阿尼兒的筆姿風度，和他的劇中人物，無一不蓬蓬勃勃，充滿生氣。阿尼兒的編劇技術，極爲精絕，且具有新的創造。阿尼兒是時代的產品，他飽嘗過人世的苦辛，所以他的作品，都有所祖述，有所根據。他的著作中雖間或不免細微的小疵，然而他在戲劇上的供獻是已爲世人所公認的。况且，他還年青力壯，往後二三十年中，他的著作正更不可限量呢。

（十三年一月）

介紹蕭伯訥近作「長壽篇」

（一）

「長壽篇」原名叫「歸向美蘇西拉」（Back to Methuselah）。按美蘇西拉是一個希伯來的酋長，以長壽傳於世。依照傳說，他死在洪水前六年，時年九百六十九歲。他的父親叫伊腦克（Enoch 3378 B,C,），也活了三百六十五歲。他的祖父以上，都是長壽的人。美蘇西拉大概是秉著遺傳而長壽的；可惜洪水一來，長壽就從此湮沒了！

這本書是由紐約 Brentanos 出版的，銷行極快，從一九二一年五月到一九二二年二月共出七版；我所得的一本便是今年二月的第七版；足見這本書之受人歡迎的程度了。全書的內容共分五章，——從樂園的人類生活一直到思想所能及的時期，——所以這本書的副目又叫「超生物的新五經」（A Metabiological Pantateuch）。

蕭伯訥這本戲劇，完全是空中樓閣，完全是不可能。然而這本書是蕭氏一生著作事業中極大的成就，舉凡蕭氏科學上，政治上，宗教上的信仰，都在這本書裏用他最精妙的戲劇文學手段發表出來了。所以我細讀之後，覺得不能不介紹給一般愛蕭伯訥的讀者。

要介紹「長壽篇」的內容，我們勢非先把蕭伯訥在戲劇上的位置和精神略述一遍不可，不然我們就沒有適當的背景。我們都知道，蕭伯訥是一個戲劇的諷刺家。戲劇的諷刺家是不注意描寫眞正的人生的，也不肯描寫正當的人生。嚴格的說起來，他既不屬理想派，亦不屬寫實派；却他又和兩派都有極密切的關係，因爲他一面詳察這個現實的世界，一面也夢想一個更好的世界。他所以對現實的人生不滿意的緣故，正是因爲他有了一個理想的人生；但他并不直截的發表出來，却故意造出一個人生的誤解。他一經捉到了一部分的缺點，一部分的錯謬，一部分不正當的生活，便不肯放鬆，不容脫逃，又從而張大其詞，最終乃至於令人覺其不通。讀了

「長壽篇」的人，怕也不免要覺其不適了。

我們都承認世界是紊亂的；蕭伯訥的樂趣是在乎他有糾正世界之紊亂的思想。然而這個世界實在紊亂到極點了，所以說在宣傳人道方面，從來沒有人比他的機會更好。費卜士稱他做教師，馬修士稱他做牧師，也就是這個原因。然而除莫爾需(John Morley)以外，現代的人，怕沒有比蕭伯訥還更祇享理知生活的了。蕭氏是不受羣衆情感的影響的，——我們常常說羣衆情感，羣衆意見，却從來不說羣衆理知。理知是個人的私事，與羣衆，社會，國家都無干。然而蕭氏也并未嘗不乏羣衆情感的影響，不過其影響是消極的能了。這就是他獨享理知生活的大原因，也是成爲戲劇的諷刺家的大原因。

羣衆情感，普通人的衝動，家庭的愛情，愛國的熱狂，戰爭的嗜好，英雄的崇拜等等，都不能影響他，他跳出這些圈子，而獨享理知的生活。蕭氏四十歲才結婚，他祇見到了愛國的惡的方面，他恨惡戰爭，他把拿坡侖，該撒，莎士比亞，都

降到了極凡庸的地位，他相信未必放光芒的都是眞金。歐戰時期，人人都感受物質上的痛苦，他同莫爾雷獨感受心靈上的痛苦。「長壽篇」也是發洩這件痛苦的戲劇。

諷刺有兩個原素，一屬於智識方面，一屬於感情方面。感情方面屬於諷刺家天賦的滑稽感覺，智識方面屬於他與現實人生相抵觸的人生觀。譬如亞里士多芬(Aristophanes)也是戲劇的諷刺家，他智識方面的表現是他對於政治，藝術，哲學守舊的主張，而感情方面則是他對於滑稽，不倫，怪異的本能上的樂趣。所以蕭伯訥對於科學，政治，宗教，及滑稽，不倫，怪異的感情與本能，都一層一層的在「長壽篇」裏湧現出來。

我們不能不承認，蕭氏的思想，消極方面雖是這個紊亂世界的反應，而其積極方面却是受了達爾文，盧梭，叔本華，尼采，巴特勒，伊卜生的影響。讀過他「伊卜生主義精華」的人，都知道蕭氏受伊卜生的影響爲更甚。上邊我已經提過，他是教師，他是牧師，但他雖聲嘶力竭，還祇落得一個事倍功半的結果。所以他不得已

祇好藉戲劇的方式來實行他教師牧師的職務；況且近代發表意見的最高方式，也祇是戲劇。於是從一八八五年以來，他在戲劇界的供獻，便爲世人所重視了。我現在要介紹的「長壽篇」，就是他四十年來集大成的第一傑作。

（二）

敘述「長壽篇」的內容，我且先說說他那一百零一面長的序文。（正文總共也祇三百面。）蕭伯納的序文雖不見得比他戲劇的本身好，却有時也是要好些。他「淚家庭」（Heartbreak House）的序文就是最好的一個例。讀過這篇序文的人，未有不驚心動魄的罷。德來登（Dryden）的序文，向來比他的戲劇好；我們很願意他常替各自的劇本作序文。當然我們不能拿德來登去比蕭伯納；但蕭氏對於作序文的藝術之研究，與作戲劇的藝術之研究，兩者間并不曾分過什麼輕重。

「長壽篇」序文的總標題叫「無信仰的半世紀」（The Infidel Half Century），裏面又分作四十九段，每段也有一個標題。他把「達爾文主義」何以爲世人所公認，

「反達爾文主義」何以興起，非宗教徒何以胆怯，政治教育諸端何以有危險，生物進化論的證辨，及宗教道德等等的問題，都精密的討論一遍，又集中於長壽的必要及可能。科學與宗教是全篇的綫索，戲劇藝術是全篇的結論。這開卷五篇「創化論的聖經」，如同「舊約聖經」的前五篇一樣，荒唐無稽，讀了眞可以令人發笑。這是他戲劇的諷刺家的本色。

費卜士說，蕭伯訥是一個大教師，至於教的是什麽，費卜士還回答不出來。但是我們需要他，像雅典需要蘇格拉底；像中世紀的教會需要馬丁路德；像英國需要格蘭威爾；像法國需要大革命；像喬治第三需要華盛頓。——我們要分淸楚，需要和要求是絕對不相同的；我們所需要的我們不去要求，却祇愛要求不是我們所需要的。蕭伯訥何以是我們所需要的呢？因爲他是我們的大教師。

蘇格拉底是教師，卡萊兒，勃蘭林，尼釆，伊卜生，席烈，都是敎師。普通教師最大的任務是要把他的學問搬到學生的腦筋裏去；這個教師的任務是要促起他人

自覺學問饑荒。蕭氏的方法，和一切大教師的方法一樣，也祇是反激。反激就是適量的注重。注重的價値是一般教師都知道的；反激的價値，在現時許不能令人明瞭，却常常後來都成爲事實。所以蕭氏在序文裏說，醫生傳染點痘，正是要預防病症發生，好像『泥水不讓貓兒去洗澡』一樣。在這個惡濁的世界裏，一滴漿痘那能發生效力？不然，拜倫，席烈怎會逃往意大利？盧梭怎會到一處被逐一處？馬克斯怎會在蘇和挨餓？羅斯金怎會投稿無人登載呢？千古哲人，此處眞要同聲一哭了！但是，耶穌會教徒的學生裏，還會產出一個福祿特爾；鄉間腐敗牧師的學生裏，還會產出一個巴特勒；這又是何等的鼓勵！

蕭伯納對於政治，感有無窮的悲哀。他說，我在一九二〇年寫這篇序文時，就已經起了怕他不能存在的恐懼了。他從事社會主義的運動，已有四十多年，在大戰後西歐諸戰勝者的改造時期內，他更覺毫無把握，他不知道是人類要解決社會問題，還是人類所謂文化要解決社會問題。

生物學史上，創化論同進化論的爭執，是很不容易解決的。有人把鼠的尾斬去，生的小鼠依然有尾。鼠雖累世遭刼，他的理論依然不能證實。他應當注意，麒麟的頸之所以長，正是因爲他非吃樹杪上的嫩葉不能生存；這是意志作用。否則像顧童折斷蒼蠅的腿而觀其動作之改變，有什麼益處呢？人類如果非長壽不可，——因爲人類都是夭殤了的，——長壽也未見得不可能呵。况且上帝既非『最後之因』，也不能作『無因之果』，蕭氏也就不願和人家『拉鋸鋸空』，祇相信『萬物自造』。

這次大戰以後，人人都有了覺悟，以爲人類的壽命，至少要延長到打撲克吸雪茄的時期以外去才好。大生物學家威斯曼以爲人類之死是爲免除擁擠，生是爲塡補缺額。依他說起來，生死完全是人類一種故意的動作了。然而鸚鵡的壽命比狗長十倍，烏龜差不多是不死的；這又是什麼理由呢？人類與文化程度相較，死簡直同天殤沒有分別；而我們的國務總理還把時間一半花在賭博上面，一半花在國會的財政委員會上面又是什麼理由呢？蕭氏說得好，人類既會自己促短壽命，也必會反過來

自己延長壽命的。人類剛剛預定了祇活七八十歲，所以人，也可以用同樣的意志去活三百歲，三千歲，或竟等到因受物競的原則支配而有死之必要時再死。這塊石頭還沒有人搬動過，蕭氏忍不住要來搬動了。如用生物學家的口氣來發表這個主張，一定不如用戲劇式之更能動人聽聞。這就是蕭氏寫這本「歸向美修西拉」而作「現代聖經」之資料的動機。

蕭氏這篇序文太豐富了，我不暇把他的要點一一指出。我也祇好暫且『退場，按鈴開幕』罷。

（三）

全書共分五篇：（一）創始時代：紀元前四〇〇四年（在樂園）。（二）巴納巴氏兄弟的福音：現代。（三）恰巧碰着的事：二一七〇年。（四）一個老人的悲劇：三〇〇〇年。（五）思想所能及的時期：三一九二〇年。我們且依次的敘述下去。

第一篇，「創始時代」，分兩幕。第一幕在樂園，時間是下午。亞當看見了一匹

死鹿，趕忙喊夏娃來看，於是彼此就起了死的恐懼。夏娃勸亞當坐着不動，以免倒斃的危險。但亞當以爲如果她工作，也必不免倒斃的危險，剩下一人孤苦伶仃，豈不也要隨之而死嗎？倘若人類滅絕，世上豈不要充滿禽獸嗎？最後他們就想到不致死滅的道理，因爲亞當心內有一種聲音，夏娃心內有一種思想。亞當雖知其不死，却又不願久生；他想找替身來承繼他，原來一個人久生是很可厭煩的。夏娃却惟恐她的伴死了，要設法護持他。

他們怕看死鹿，亞當遂將死鹿投入河中去。此時蛇便呼喚夏娃，蛇從他們兩人學會講話了。蛇說，她在無形中告訴了她一個死字。蛇又說，死并不是可怕的東西，因爲有生去抵抗他。亞當夏娃常常問『爲什麼？』蛇此時告訴她要問『爲什麼不？』如同蛇脫皮產卵一樣，人也可以生產。蛇向夏娃說，『我要告訴你一件大秘密。』——就是人類不死的道理。

蛇所講李立斯（Lilith）產生亞當夏娃的故事，全是她意志之堅強的成功。

『想』，『欲望』，『幹』，『大胆』，這是『一切事都可能：一切事』的母。這是西方精神所寄托的所在；『萬物都是從無創造出來的，』我們不可忽略過去。

亞當從河邊回來之後，也加入了談話。夏娃發明了沒有『無』，亞當發明了沒有『明天』。於是『殺』，『愛』，『妒』，『恐懼』，『希望』，『結婚』，『罪惡』，『機會』，『恐悟』，……等名詞，都隨着他們談話中的意義成立了。這是人生的大創造。

第一幕終了時，亞當隨着蛇的笑聲說，『這個聲音把恐懼打消了。有意味。蛇和女人低聲談秘密去了。』夏娃坐下，和蛇偎抱着，說，『現在把秘密告訴我。』蛇向夏娃耳語，夏娃非常的高興，用雙手捧住了臉。從此人類就眞不死了。

第二幕是數百年後，在美蘇坡坦米亞，時間是早晨，亞當正在耕田，他的兒子該引戎裝走出來，一脚踢開他的犂頭，說他父親老無長進，祇會耕田。『沒有進步！沒有思想！沒有冒險！』他那裏趕得上這『第一個殺人者！』因爲『誰也可以作第

一個人：其容易和做成第一顆白菜差不多。要做第一個殺人者就非有血性的人不能勝任了。』所以他早殺了他的哥哥亞白，不再做耕田的夯活了。他何以要殺亞白呢？因爲他發明了肉食，熟食。該引就動了心，像亞白殺野獸一樣的把他殺了。『他笑我；我於是起了這個大念頭：我爲什麼不把他當野獸一樣的殺死呢？』好！從此人類就互相殘殺起來！

亞當是服侍夏娃的，耕田出力的去供養她。該引則不然，『沒有女子能叫我過我父親一樣的生活』。他要田獵，他冒險得來的野味，祗消吩咐女人去烹調，分她一杯羹就算勞力的報酬了。『男子是女子的主人，不是她的嬰兒，不是她的奴隸。』好！從此女子的地位就降到低層去了！

母子三人，對於英雄及超人的問題，男女戀愛關係的問題，都發有極透闢的議論。『神聖的公理是有的。因爲聲音告訴我說，我非要讓比我強些的人殺戮不可。如果沒有危險，我也不能強大了。』這是「物競說」的由來。『……這就是建設者

的女子和破壞者的男子彼此間常有讐恨的原因了。』該引又說他自己是人，亞當祇是長大了的兒童。我不知道誰願意做人，誰願意做長大了的兒童？

說來說去，夏娃覺得久活可厭了，『幷且差不多還要忍耐七百年啊！』她之所以不立刻死去的，正是因為尙有希望。眼前她的子子孫孫雖是不好，將來許還有好些的出世啊。那末，亞當祇好繼續的往前耕，夏娃祇好繼續的往前紡，該引也祇好回到他的勇士和美人那裏去了。『哎，我們的子孫已經是大半還不知道怎樣生就死了！』『他們愛死甚於愛生！』這些話是何等的沉痛！

我且把本篇最後的兩段話，引來作本節的結語：

亞當　我告訴你，繼續的作工罷；否則你就得不着麵包。

夏娃　人活着不僅是靠麵包。另外還有所靠。我們還不知道這是什麼；但總有一天我們可以尋找出來；那我們就祇靠他生活了；那末耕田，紡織，戰爭，殺戮，都可以沒有了。

她無精打采的紡着：他一股子不願意的耕着。

(四)

第二篇，「巴納巴氏兄弟的福音」。地點在巴納巴的書房，時間是大戰後幾年。巴納巴兄弟兩人剛會面，哈斯蘭牧師便來訪大巴納巴。大巴納巴雖因父母的強迫在教會等過幾年，此時却已脫離了。小巴納巴更不消說，他是大學裏生物學的教授，巴納巴博士。牧師不過是在教會裏混混時光罷了，『人生太短，人也不能鄭重的看待他。』所以如果哈斯蘭可以像美蘇西拉活到九百六十九歲，他對教會的態度必定更是不同了，幷且人類如果祇活到三百歲，教會也不致於像此時這樣了。

客廳的使女也是一樣，她要嫁給一個樵夫，因爲『她說她祇有一個生命。』但是，『她還沒有工夫去明瞭什麼是眞正的生活。她還等不到明瞭就要死了。』可是她曾同廚子讀過了巴納巴博士的新生物學：這一點是莎菲所不及的。

莎菲是大巴納巴的女兒，她的舉動『要嚇壞她的祖母。』也們兄弟又把女子的

舉動討論了一遍。她是個天眞爛漫的女孩子。她叔父的新生物學，『她還一個字不曾讀』呢。此時她跳舞着出了門，和哈斯爾打網球去了。

因爲運動選舉的誤會，白爾奇總理要來訪大巴納巴。他們會面之後，談了許多政治問題。一個是民黨的退職首領，一個是戰時混合內閣的總理，所以他們的談話是最饒興趣的。蕭氏揶揄英國政策的態度，反對戰爭的論調，都從這一長篇談話裏奏現出來。忽然又插入一個老政客陸賓，他們雖鑿枘不能相入，却也莫如之何。加之莎菲從旁插話，更使語有活氣，不致陷入祇談政治的呆板。當然，因談政治，也就牽入了社會問題，勞働問題。談到最後，白爾奇說道：『本黨究竟可否得你們的助力呢？……你們還有無問題我不曾答復呢？』

小巴納巴說，『我還沒有提出問題呢。』這也不是，那也不是，白爾奇在他政治範圍裏胡猜了一會。最後小巴納巴才說，『問題是這個。你准不准你的兒子娶我的女兒，我的兒子娶你的女兒呢？』哼！這個問題比政治問題大的多。他們巴納巴

氏兄弟的福音，具有計劃，『這不是小計畫：眞是一個全能的大計畫。這也不是我們個人的：這是關乎全部文化的大計畫。』於是白爾奇同陸賓都以爲他們兄弟倆造了一個大政黨，都願意請敎這個『全能的大計畫。』哦！『我們的計畫，祇是這個：人類的壽命須延長至三百歲！……我們的選擧時的口號祇是「歸向美蘇西拉」！』

白爾奇同陸賓，兩人遂面面相覷，『巴納巴先生，請問這與政治有什麼關係？』哼！『這個關係是很明顯的』。譬如維多利亞女王，玩弄各大臣於掌股之間，她死後十三年，歐洲竟全變成地獄了。『他們遭了失敗，因爲人民同政治家在他們離開學貴遊戲，野蠻運動，雪茄煙，香檳酒的時期以先，不是老死了。就是餓死了，目的的標識常是一樣的：民治主義，社會主義，女權運動。如果我們不能把壽命延長些，在我們生活時期中，我們勢非奔逸遇險不可了。』這句話也不錯；於是他們又問是吃酸牛奶還是吃檸檬好。巴納巴博士回答說，『因爲他們以爲我是醫生，因爲他們要我給他們一瓶長生丹，他們是第一次聽我談話，他們張着口，閉着眼睛。這就

是他們的科學觀念——』我們讀了蕭氏的『長壽篇』，是否要把他當作醫生，向他求長生丹呢？

以下便是談樂園及蕭氏的生物進化論了，我在第二節述說他的序文時已討論過，此處可不重提。這一篇談話當然又歸結到長壽的本題上來。『白爾奇先生，如果你還要活二百五十年，你對於三十年的民黨責任，是否還要認爲重要呢？』所以『到本世紀初年，達爾文的學說便起了反動，一切有價值的科學意見，都立刻集中到創化論了。……人不是上帝的第末道命令：上帝依然可以創造。如果你不能作他的工，他就會造出能作的來替代你了。』不過他所稱爲上帝的那個勢力『其進行是用考試方法的；』其實也並無所謂勢力，更無丹藥。巴納巴不是江湖醫生；他是生物學者。依理論推去，長壽是要實現的，祇怕人類沒有這個堅強的意志罷了。

人類的意志是薄弱的，尤愛明知故犯。譬如人人都想做財主，而若無眼前饑荒的危險，他們依然不肯儲畜一個銅子兒。想長壽的人，明知不吸煙不飲酒可以長

壽，却他們死也捨不得減少一杯酒一筒煙。所以長壽之本身幷非不可能，祇是人類沒有要長壽的誠意罷了。

這個福音我們信不信呢？怕沒有人不非笑巴納巴博士的罷。但是，『第一個活三百歲的人，也許他自已並不會預先知道他是第一個，幷且也許他還是非笑最厲害的人呢。』

莎非　第一個女子也是一樣嗎？

小巴納巴　也是一樣。

哈斯蘭　無論如何，總不是我們中間的一人罷。

大巴納巴　你怎麼知道呢？

這個問題是答復不了的，他們無人再有什麼話說了。

（五）

第三篇，「恰巧碰著的事」。時間是二一七〇年夏天的下午，地點在大英三島總

統府的客廳。這篇是證實前篇長壽的可能。此時哈斯蘭做了約克的總主教，巴納巴家的使女做了家政科長，巴納巴博士的後裔做了會計長，白爾奇與陸賓的聯合體做了總統；寧非怪事！殊不知我國的孔子還做了國務總理呢！一個非洲黑女子還做了衞生科長呢！大概此時人種問題已經不成問題了罷。

論到佈景，則更奇妙了。總統府客廳上有一張長棹，周圍設着許多坐位，每個坐位前面有一個開關機及一具定向牌。墻頭盡處有一掛銀簾，簾旁有一座門，門旁又有一大排接電椿。如果總統有話要和某一長官商量，他衹消拿一個椿放在那個長官坐位前面的開關機裏，對準定向牌，再插上一個椿，問明號碼之後，電紐一按，那個人馬上就可以到了。這是幾樣的方便，比差人打電話，開汽車，更爲神速了。

總統叫的人到的時候，銀簾就自己捲開，那個人的所在地也可以看得見。總統再報明他的號碼，那個人馬上就可進門。有一次衞生科長黑女子忘了把她自己的接電椿放回起居室，她的臥房竟在銀簾後顯出來了。并且隨後總統還和她鬧了一點小

笑話。『吱，這些男女的閑情！爲什麼我不能抵抗他們呢？可恥！』孔子的眼光却又不同，他說『不是黃色的女子我都看不上眼，她們祇配做做官罷了。』

本篇裡的孔子，當然是一個要角，因爲他是我們中國的聖人。白爾奇陸賓說，『我希望人民對政治都有莊嚴的興趣。』孔子答得好：『我不同意。英國人生來就不宜於了解政治。自從中國人到此服官以來，國內都治理得很好很誠實了。此外還有什麼需要呢？』總統當然不服，於是反詰道：『據我所知道的，中國在全球要算政治最壞的呀。』孔子答道：『不然，二十年前，中國政治確是不良：但自從我們不准中國人服官而改任蘇格蘭人以來，成效是很大的。你的消息還是二十年前的啊。』接着下面的談話，盡是蕭伯訥的諷刺。『人民大概是不能自己治理自己的。我眞不懂。這是什麼道理呢？』『公道就是不偏。祇有外國人不偏。』哦！怪不得中國的海關，鹽務，郵政，比其他機關辦的有條理些呵！

孔子又說得好：『我幷非說你們不能做事。你們會打仗。你們會吃。你們會

喝。直到二十世紀，你們都會生育子女。你們會作工。有人逼著，你們也會作工。但是你們不能治理自己。……一匹愛蹴人，不讓人用繮繩牽他的馬，也是爭自由的急先鋒；不過他不是爭政府的急先鋒。在中國他早就該槍斃了。』這位『黃皮胖子』的話眞堪玩味！

哈斯蘭是不信人的壽命可以延長到三百歲的，他的年齡此時却已是二百八十三歲了。他假死過好幾次；他曾三度做總主教，并且還做過一任總統。他每每誦讀他自己的墓碑，參加自己的葬禮。長壽這件事可恰巧就剛被他碰着了！因爲大家在演前總主教投河的影片時遇見了他，他知道隱瞞不住了，就把他的長壽歷史向孔子一班人合盤托出。孔子也非常贊成，他的理由是長壽可以省教育費，可以省養老費。所以他以爲白爾奇陸賓活七十八歲實在是佔了哈斯蘭的便宜。長壽的人是慈善者：短壽的人是盜賊。孔子的辯論是最厲害的，如果他『說你錯了；這就算了結了。』博物院中藏本，一九二四年出版，「巴納巴氏兄弟的福音」到底奈應驗了！

我們都記得，前篇裏有巴納巴的使女，她在本篇也是很有趣味的角色，此時她的年齡竟也到二百七十四歲了。她從前可不是同廚子讀過那本福音麼？『那時我極無知：這本書對於我比較對於受過教育的女子要更覺可能些。』她嫁了之後，登時覺得老了二十歲；後來她丈夫死了，兒女都出外工作去了，她又登時覺得年青了二十歲；於是她才更相信長壽眞是有希望的。依她的閱歷，長壽也有好處，也有壞處。壞處是她常常覺得孤伶，廚子也雖是長壽，又不願久活而自殺了。和她朝夕見面的人，都是像白爾奇陸哲一樣的小孩子；多麼令人難受！好處是人類的事業可以做到成功的地步，否則剛到事業成熟的門，同時也到了死的門，所謂『壯志未酬身先死，長使英雄淚滿襟！』這又豈非人生的第一缺憾麼？

哈斯蘭和使女彼此都把秘密揭穿之後，這才知道他們兩人眞是『天生一對，地成一雙，』兩人也就要結婚起來。巴納巴也不顧他祖宗的福音，極端反對；那末他們傳下長壽的種子來之後，我們這些祇活七八十歲的人，比較起來，豈不全都成了

兒童？那纔是笑話呢！他的主意是要殺掉他們，斬草除根。斬草除根！孔子的話說得好：『我是哲學家，我是生物學者，我覺得這個發展是不可避免的。……個個人都要活三百歲了。你不能預料的事都會忽然發生的。家庭要破裂：父母與子女要不分長幼：兄弟姊妹一百年不見面，再會著要彼此不能相識……』這個世界，就是蕭伯訥夢想中更好的世界！

他們談話中有一段小故事，我引來做本節的結語：他們替聖亨利伊卜生立了一個紀念碑，白爾奇陸賓總統曾親自主持落成禮。碑上的刻文是：

『我來不是要罪人悔改，是要行善的人悔改。』

（六）

第四篇，「一個老人的悲劇」，共三幕。時間是三〇〇〇年夏日的晴天。第一幕地點在愛爾蘭哥威灣的海邊。此時生物更是進化了。此地的人都是活三百歲的長壽者。『這裏祇有兩種人：短壽者及普通者。』這個老人是退職的信托公司總理，歷

史博物館的館長，旅行社的副社長。他同他的女婿國務總理及其家屬，從大英首都杷格達出門旅行才到了這個地方。然而，他又何必旅行呢？『世界太大了。你隨在什麼地方都可以看見一片啊。』誰知此地的人都說他是短壽者，怕他得了灰心病，便派人看護他。他和他們談話，彼此都不能了解。譬如他說「女醫生」，他們祇知道這是一種「蝴蝶」；他說「地主」，他們祇知道這是古代一種「野獸」；他給了那女子一個先令，她拿着過細看了一看，也就忘了還給他：『她也未經介紹，居然和我談話，簡直同不規矩的女人沒有分別。并且她把我的先令也騙去了。』

那個看護回答的妙：『請慢慢的講：我跟不上。先令是什麼東西呢？介紹是什麼東西呢？「不規矩的女人」毫無意義。』那個老人那裏知道，『此處沒有東西能有意義！』

這位老人雖聰明，却回答不出「文明國」是什麼。『這是——哎，這是文明國。』

這個「打破沙鍋問到底」九十四歲的人，在老人眼睛裏，簡直和五歲的玩童差不多。

『何必馬上就稱呼我爹爹？』原來『我還不知道你的名子叫爹爹！……你是不是和的父親有什麼關係？』哦！原來在這個世界裏，不僅沒有社會制度，金錢制度，當然也是沒有家庭制度的，前篇裏孔子的見解眞是不錯！

這世界也是科學的世界，彼此通話祇消用一個隨身帶着的音叉；老人想逃走，馬上就可以受電氣的阻攔。可憐的老人，百無聊奈，他們便叫一個年齡相當的人來和他作伴。好，來了一個五十歲的小女孩子。她天眞爛漫，當然比帽子上帶第『二』號金字的那個女人好多了。她的名子叫「楮」，不是『楮小姐，……也不是楮什麼…………就楮是楮。』但她已經有四個小孩子了，先生的兩個，此時她會面也不相識了，她是『專門學習生孩子』的。哎呀，這可嚇壞這位怯弱的孩子，『小癡爹爹』了！

楮是本篇中最可愛的一個角色，她的議論更有趣味。從她的談話裏，我們可以更能明瞭這世界的情形。例如楮說：『……我們的智識不求諸已往的記憶，但求諸將來的責任。我到了第二時期的時候，一定比現在更爲激烈。……我從第三時期的

人們學習過。……如同一切青年樣，我要對他們革命，同時他們因爲有缺乏新光明新思想的饑荒，都肯聽從我，都鼓勵我革命。……』青年呵！都起來革命罷！

第二第三兩幕都很短。第二幕在一座廟門之外，第三幕在廟內。開幕時有拿坡侖，其形容和拿坡侖第一相彷彿。有一個用紗遮着臉的婦人，她就是偵乩的。拿坡侖說，『無論老少，女子是不能嚇倒我的。打開你的紗。脫開你的大褂。……把你的臉再遮起來呵！我要死了！』這就是武士的胆量，毅力！

拿坡侖和偵乩的婦人的談話，是蕭氏諷刺戰爭的文章。他們談到最後，婦人便用他『職業的器械』，手槍，把他打倒了，好讓他『在榮譽未衰之前死』。此時第一幕裏的老人及楮，便帶了專使的家屬上廟來問乩。拿坡侖駡了一頓走開了。在尚未問乩以先，他們在廟外談了許多話，一部分也是關係長壽問題的。

第三幕，他們進廟了。機琴響著，空氣非常嚴肅。一個個都鄭重起來。波楮說，這祇是『打開台』，演角還沒有出來呢。專使夫人向楮耳語說『我們跪下吧？』

楮就大聲回答說，『對了，你愛跪就跪。你愛倒豎着都行的。』她自己却隨意的在欄杆上坐下了。這是這個世界裏的禮節。

這位專使要問的是解散國會問題，改選問題。當然楮在旁邊插了許多嘴，都是諷刺的話。老人也說了好多直話。全部都簡直是在替英國的政治寫眞，也是替宗教寫眞。專使陳述了一大篇話，最後乩神祇說了一個『可憐的愚人，回家去罷！』原來『這就是前十五年他前頭得過的答復，一字未易。』他們『求仁得仁』，也祇得『回家去罷』。

他們出廟以後，老人忽覺背後有人輕輕地拍了他一下子。咦，乩神也縮到普通人一般長短了。『來：看看我。……你們在廟裏看見的祇是我的影子，他們用燈光把我照在蒸氣上，我的影子就放大了。我那能帮你們的忙呢？』

老人這才醒悟了；他要求不回家，就等在這個世界裏。但是那個女子用手扶了他一扶，釘眼看了他一看，他就嚇得魂不附體，一跟斗栽在地下死了。『可憐的短

壽者！我還有什麼可以幫你的忙呢？』

（七）

第五篇卽第末篇，「思想所能及的時期」。時間是三一九二〇年，地點在一個多木的山坡下面，旁邊還有一座小廟。有一大排男女兒童跳舞着：男兒童有髭鬚，女兒童也像不止十八歲。有一個古人從山坡上下來，他是個思想家，滿臉含著憂似的。兒童們安慰他說，『你何以不和我們在一塊兒想法子得點生趣呢？我們教你跳舞。』『殊不知古人是不重視這些兒童游戲的，——跳舞呵，唱歌呵，配對兒呵，……』原來古人并不知有所謂男女；他們連穿衣服也不算一回事的。在兒童們眼光裏，古人的生活簡直是乾燥無味，簡直是痛苦。

好在這些兒童都受了古人的暗示，知道這些游戲是毫無價值的了。四歲的女孩子先有了悔改：她承認爲要得一個男孩子的戀愛，把年齡隱瞞了一半，假裝也是兩歲。此時她就對他明說，『你最好是找一個新伴去。今天要出世的那個女孩子如

何？……你跟著比你年長一倍的女孩子有什麼用處呢？……你不能佔據我了。……我不能永久做小孩子來討你的喜歡。戀愛的時期固然是有味；但是太短了；我要還「自然」的債了。……我一星期一星期的長到成人了啊。』

此時的生育是不同的：人類都從大蛋裏產出來。這次產出的是一個女孩子，因爲他們都『要新的女孩子。』生時由女古人出林來把蛋闢開，她便坐起來，其神情及體格，就和現在十七歲的姑娘相彷彿。他們替她起了一個名字，意思是「愛」，「母親」，「丁香花」。旁邊站著一個三歲的男孩子；她馬上就說，『我愛你。我要完全佔據你。你假抱我罷。……我們須要永世相愛。』於是旁邊的人都同聲大笑不止。詩人的浪漫世界裏，常常有祇知道愛卻永不結婚的男女；這世界的男女，愛情卻祇是剛生下的嬰兒所有的見解了。她這個還沒有五分鐘大的女孩子，那裏有許多智識呢？然而這個「新生者」的思想進步異常的快，眞所謂「一日千里」似的。

剛才接生的那個女古人，是一個七百歲的老姑娘。這些古人爲什麼久活不厭

呢？因爲『他們有自己改變的奇妙方法。你有時可以看見他們有許多頭，許多臂，許多腿子：看了眞令人發笑。他們大多數都忘掉了語言：剛才來接生的那位，每年就要把語言重新整理一次。……』這就是三萬年後所謂之古人了。

新生者的生日，恰巧也是一個紀念日，有兩個大雕刻師要發表他們的傑作。雕刻師的演說呵，充滿了藝術的批評。他們對於雕刻的總評是：『有生命的東西，比較冒充有生命的東西要好的多。』並且他們中間有一位藝術家，能用科學的方法，造出有生命的活人來。這種活人，依這位科學的藝術家的報告看起來，簡直就是現代的我們！再看看那一對活人的活劇，我們祇得叫苦了；蕭伯訥眞罵的我們面紅耳赤了！然而這位科學的藝術家竟被那個活女人一口咬死了；蕭氏自己的恐懼可也是不小罷！科學的命運在那裏？藝術的價值在那裏？

到了這個境地，再不能不求救古人了。古人也知道，便從林中走了出來。哦，死了一個最聰明的小孩子。他起先也想不到『他們會殺人，會冒充別人，會說謊

話，會起壞心』的呵。他以爲『他們祇是機械式的愚蠢東西』。男活人說得好：『未必你怪我們人類的天性嗎？』女活人說，『我們是肉身不是天使呀！』古人解決得好：『你們注意，他們沒有自治能力，他們祇知道受衝動，起反應。我們試一試，看可否再加一些生命給他們。』經過古人的感化，他們都覺得生命的担負實在太重，自己倒了，不敢再活。噯，這是何等可怕！『人之將死，其言也善，』剛剛尋着了生命，我們便要失掉生命；這是何等嚴重的教訓！

這兩個男女古人回去時所講的話最堪玩味，現在我摘出一段如下：『身體是潛力的奴隸；然而奴隸却早成了主人；我們非要擺脫他的淫威不可。就是這些東西，肉，血，骨等等，叫我們格外難受。邃古時代的人就夢想過虛渺的身體，極力尋求能把他從必死的軀殼裏接待過去的人。』古人們都忘掉語言，文字，思想了。他們彼此的交涉及對於世界的見解都與今人不同的。這是蕭氏的悲哀！這是生命！這是歸向了美蘇西拉！這是「長壽篇」之所由作！

全篇終局時，該引，亞當，夏娃，蛇，李立斯的鬼都講了話了。最後李立斯一長篇話，是「長壽篇」一個最好的結論。『祇有生命是無窮盡的；我的種子總有一天能把他充滿起來，把他的物質盡量的管束起來。至於這以外的事，我李立斯的眼光太短了，看不到。有一個「以外」就總算夠了。』努力！努力！這個「以外」正是我們的責任！

（十一年八月）

讀高斯倭綏的「公道」

（一）

大英三島為我們產生了三大戲劇家，一個是愛爾蘭的蕭伯納，一個是蘇格蘭的貝利，一個是英格蘭的高斯倭綏。高斯倭綏生於一八六七年，現在五十六歲。他雖然是個在英國生長，受英國教育，做英國紳士的人，可是他像伊卜生一樣，常在各國漫遊；漫遊雖是漫遊，他却未因受環境的影響而發為文章。伊卜生住在意大利，能用他尖銳的眼光看透挪威的纖微；高斯倭綏也是如此，他著作的內容差不多全以英國的生活為對象。

一九〇四年，高斯倭綏做了一本小說，命名叫「法利賽島」。我們可以把他一切的著作都歸併到這個書名下而去。姑且放開小說不論，他的戲劇，從一鳴驚人的「銀盒」數到今年出版的「忠心」，其大部分都是攻擊假冒為善及自以為是的宣言，而

高斯倭綏所深惡痛絕的尤其是階級爭鬥。可是我們要認清，高斯倭綏不是破壞的諷刺者，他要用愛的熱力去感化人，因爲『愛是永不止息的，……我們如今彷彿隔着琉璃觀看，不甚明透，到那時就要面對面了，……如今有信，有望，有愛，這三樣常存，其中最大的是愛。』——「聖保羅達歌林多人前書」第十三章。

高斯倭綏自己受了愛火的燃燒，所以他要用同樣的火去燒破假冒爲善的面具，燒斷自以爲是的成見，燒穿階級爭鬥的把戲。論血統，論智識，高斯倭綏都是貴族的，然而爲了愛，爲了不可遏抑的愛的火，他的同情蔓延到一切平民身上去。但他的理想儘管高貴，一般事實仍舊要兜他們迷途的圈。理想與事實發生衝突，在心境的舞台上才表現出眞正的悲劇來！不然，托爾斯太正好坐在安樂椅上享受榮華，又何必栖栖皇皇地到廣漠場上去作悲切的呼聲呢？如果讀者不責我愛牽强附會，我又要上高斯倭綏一個『英國之托爾斯太』的尊號了。

我們試張目在四周望望，眞正哀鴻遍野，禽獸食人！旗民的生計，小胡同裏的

貧民，洋車夫，……怎麼得了？八大胡同裏的窰姐兒怎麼處置？州官儘管放火，百姓不准點燈怎麼辦？法律的不平等甚至於無效或先自破壞怎麼辦？不，在『得過且過，自然而然』的中國是不會成問題的。即或在某一時期成了問題，也不過是大家提筆做幾句文章，應個景兒罷了。誠然，這類社會問題是不易解決的；難道我們就輕輕放過，不再過問嗎？唉，上自『議郎』，下至『文丐』，無一不是要自己『維持生計』，那能不放過，那能有餘暇過問？不肯放過，還要過問的原來祇是極少數具有道德自覺心與藝術自覺心的文學家！

社會向來是麻木不仁的，不然，如許罪惡，如許不平，何以不曾聽見民衆的呼聲呢？茫茫黑夜，不是有具創造力的藝術家挺身出來打着火把，我們眞要終老黑甜鄉中了。可是，慣住於黑暗的人，決不愛見光，所以藝術家文學家倒成了流螢，俯仰浮沉，無非是裝點出荒涼古塚的分外寂寞罷了！社會最大的罪惡是他對一切事不置可否的態度。罪惡也能，不平也能，祇要不干連着自己的皮肉，大家倒會安分守

己，吃飯睡覺，抽烟，打麻雀牌的混過一生。有時候，問題逼到他們的眉毛尖兒上去了，他們才瞪着眼睛張着口說，『總要有點舉動才好！』好，這句話就是舉動的本身，他們是永遠地沒有舉動。假使有人告訴他們說，『你們可以作這樣一個舉動，』他們祇是懶得動彈，也許到底能博得他們長嘘一口氣，說一聲『老兄高明，佩服佩服！』這就是我們朝夕所接觸的社會！

藝術家文學家心境上的悲劇更緊張了，他們忍耐不住了，他們發出呼聲了。我們得了新的生命，我們有詩歌，我們有小說，我們尤其有叫許多靈魂同時波動的戲劇。可惜，我們不幸生在中國，生在尤其乾燥無聊的廣漠裏，任憑我們如何飢渴，老等不到半點救濟。翻開報紙雜誌，裏面堆滿了兒童學話的詩，寫小菜賬的小說，茶館座上談天的戲劇，——他們還像煞有介事的自許爲創作！間或看到一二差强人意的作品，到底是杯水救不下薪火，反倒惹動人不少的熾慾。我們的希望愈大，我們的失望也就隨之而大了。結果是我們被迫而向國外作逋逃，甯願看兩點鐘的「舶

來品」，不願看一點鐘的「創作」。論到中國今日的文壇，短篇小說還勉強有點成就，詩界却幼稚得可憐，至於戲劇，不是我們要格外珍重，真要叫人流出眼淚來了。好在文學是世界的公產，管他德國的也罷，日本的也罷，祗要他是好的作品，我們都當與以相當的承受。那麼，在一方面說，我們的枯寂無聊或許因此可以少減罷。來，讓我們今天再談談我們認識過的高斯倭綏。

截至今年爲止，高斯倭綏的戲劇出版到第五集了（短篇以外），每集三篇，共十五篇，就中尤以「銀盒」，「爭鬥」，「公道」，「鴿子」，「忠心」，爲最佳。在前四篇，我最愛「銀盒」，「爭鬥」次之，「鴿子」又次之，而「公道」居末。「忠心」現今在紐約極受歡迎，這個成功很大，因爲高斯倭綏藝術上的進步實在至可驚異。自「鴿子」出世以來，於今已是過去十年了，十年的時間有價值呀！「公道」在高斯倭綏五大傑作雖要遜居末位，然而在近世全部戲劇裏，他總不失爲一等作品，總不失爲很值得研究很值得排演的劇本罷。

（二）

「公道」是一篇四幕悲劇，他的情節是這樣的：浮兒德爾是一個二十三歲的少年，在蕭氏父子合辦的律師事務所裏充當書記。他有一個朋友，——不是朋友，是情人——亨尼威爾夫人。亨夫人常受她好酒的殘酷的丈夫虐待，甚至於不堪。浮兒德爾爲了人道，爲了同情，更爲了戀愛，很想救她脫離火坑。但是，離婚和逃避都不是容易辦到的；他們兩人都沒有錢。有一天早上，亨夫人到他事務所去了，她剛剛挨過她丈夫的打，形容十分狼狽，於是浮兒的心裏越發忍不住了。正在沒可奈何的當兒，這齣悲劇就開始了！小律師蕭華德打算去調查案件，簽了一張九磅的支票，叫書記大衛斯去兌領。大衛斯看見浮兒很愁悶似的，就托他去兌領，或者快走幾步也是散悶之一法。好，神經錯亂的少年，不知不覺地陷入法網了：他在九字後面加上了一個十字，在數碼後面加上了一個圈！迷迷糊糊，一口氣跑到了銀行，一直等到司事問他是要現金還是紙幣時，他才驚醒轉來。然而，這已經遲了，雖然他

自己覺得十二分慚媿，與得要躺在街心讓汽車軋死，覺得要把不義之財丟到人目看不見的地方去。

在浮兒德爾不及偕着情人逃走，不及達到留下一封信聲明設法奉趙的目的以先，小律師回家了，事情敗露了。起先他們還以爲是已經離開了英倫的大衛斯，隨後經過銀行司事的目察，才知道是這個少年。那末在律師事務所出的案件還能「私了」不成？無論如何，老律師也祇寧願說幾聲不幸，决不願不取「正當」的手續了。

法庭開審了，柯克生，亨尼威爾一干證人到庭了，兩位辯護者也開始辯論了。年青的辯護者根據證人的事實，說明浮兒德爾的案情不能依法律去裁判；我們應當認定他的行爲是心理的變態之結果，不是一般的犯罪之構成。看哪，他的面貌便是表示他的人格了，他沒有堅强的意志，易爲情感所驅使。假使我們在他這個年齡，受了戀愛的束縛，情感的衝動，而情人又剛剛處在痛苦裏，我們會不會舉止失措，甚至誤蹈法網而不自覺呢？所以我們應當把他當病人看待，不當把他當罪人看待。

法律眞是一部機器，你如果不小心地碰着了他，他便會把你整個兒捲進去，叫你血肉橫飛，「再回頭已百年身」了！我們是要行使法權來叫這樣一個少年永世沉淪呢，還是與以「自新之路」呢？況且，他已受過兩閱月的拘留，我們要知道，他精神上受的刑罰實在已經超過他的罪名了呀！我們已經走了第一步，現在是第二步了，再到了第三步，唉，這個少年眞算是完結了！

這個年靑的辯護者的話，究竟敵不過一個年長的辯護者的話老辣。一個人在犯罪以前神經不錯亂，在犯罪以後神經又不錯亂，剛剛在犯罪的那五分鐘裏偏會神經錯亂！年靑，受了試探，不錯；但是在法律上他是否有犯罪行爲呢？——姑且不論他會殃及無辜的同事，及他和那個已婚的婦人的關係？兩個辯護者辯論終結了，裁判官發表意見了，陪審員商議妥協了。浮兒德爾有罪。當然，法律是法律，誰敢徇私呢？我們的少年祇好入獄了，——三年的有期徒刑！

以上是原劇的頭兩幕。

第三幕分三場，第一場是獄監得了一把小鐵鋸，預備從事偵察，第二場是到獄間去偵察，第三場是一段啞劇。這天正是聖誕節之前夕！柯克生不忘舊情，殷勤地向獄監探詢故人近狀，又深怕他知道了他情人的狀況而更感不安。感謝醫士，他說浮兒德爾身心俱健，決無危險；也感謝宣教師，他說浮兒德爾很能感應宗教，自有慰藉。但是，獄中的陰羅呀，囚犯的寂寥呀，坐在圖書館看書的我們，那裏體會得出？來！這裏是我們體會的良機。

可憐的浮兒德爾，坐在黑光磚舖地，白堊刷潔了的牢洞裏；煦和的陽光，祗偷偷地從半透明的玻璃窗口，無精打采地射進來。他時而拿起汗衫釘鈕子，無聊，扔開了；時而舉起他祗穿上襪子的雙足走動，好像萬牲園樊籠裏的野獸獨自徘徊一樣；時而像感觸了什麼似的，兀自跳了起來，跌下去像掉了一個勺鍋蓋差不多；時而彷彿聽見隣居的囚犯撞着鐵檻似的，自己也拿拳頭在門上死命亂捶：種種非人的狀態，一一驚心動魄地表演出來。

兩年以後，浮兒德爾減等開釋出獄了。像他這樣一個人，誰還能信任他呢？但是他要生活呀！無奈何，他祇得僞造行檢證書，以便覓一棲身之所。亨尼威爾夫人呢，江河日下，情況一天不如一天了。有一天，他們兩人無意在公園裏會見了，亨夫人自告奮勇，願去向浮兒德爾的舊主人說項，希望他們讓他回復舊職。好容易蕭氏父子給她說動了，於是他便走進事務所，歷叙最近的苦狀。他說，有好幾個地位他都不曾就，『其實呢，我像是在和一件包圍着我的東西奮鬥。……我也說不出所以然來：我祇好比是困在羅網裏；我把這段打開，馬上他又在那段生長了。……我一向總是躭心得什麽似的。』他正該躭心，因爲剛剛碰在這個當兒，從前捉他到官裏去的那位偵探又來了，說他犯了假造證書的罪，又要請他入獄。這樣仁慈的父子律師竟也想庇護他了！可是他們那裏打得過眼尖手快的偵探的手掌心呢？

偵探拉他出門了；出門時他使勁掙扎，一頭向石階直撞下去，馬上折頸而死！柯克生說，『沒有人會理他了！不會再有的！他平平安安和仁慈的耶穌在一起了！』

（三）

法律的目的是執行公道。公道究竟是什麽呢？康德說是權利，就是依照一個普遍的自由法則，甲的意思能與乙的意思相合，在這種情形下面的權利。斯賓塞說，人人都有意志的自由，可是不能妨害他人的同等自由，就是衞樂比，鮑爾生，巴洛克等對公道的定義，也與上面兩種學說無大出入。總之，法律打起了『維持國法，保障人權』的旗號和『求社會之秩序安全與幸福』的美詞，無怪乎巴洛克要說『法律的僕人非服從法律不可，條文在他們眼裏是否於道德上也公道那是在所不顧的：……再者，法律上與道德上之公道發生衝突，那是在所不免的，因爲道德與法律不能作一樣的比例去運用。』

世上那裏有眞的公道呢？在原始社會裏，自然，對本民族是有所謂之公道的，對其他民族公道就失效了。什麽在原始社會裏如此，卽在近世又何嘗不如此？但尼解釋美國的法律理論說，黑人『沒有要白人去尊重的權利。』不說白人待黑人如

此，卽一切强國人待弱國人又何嘗不如此？不說强國人待弱國人如此，卽在同一强國裏有錢有勢的人待無錢無勢的人又何嘗不如此？在今世我們去說公道，簡直是白日做夢！所以在柏拉圖「共和國」裏，我們可以看出拼達的議論的價値；他說，『……公道是强者的利益，不公道是個人的利益。』

不，主張自然法者，個人主張者，都漸次失敗了；第一個反響者是卡萊兒，第二個是俄溫，還不論奧斯汀和法蘭西大革命。此後德莫克拉西的解釋日新月異了，社會主義也慢慢兒發達了；於是大家對法律的懷疑也起了。「原來『法律是爲人造的，不是人爲法律造的』！所以大家都要把同情和愛加到公道上面去，都要求「公道的社會化。」」公道的本身是不須指摘的，可是公道一經行使便變爲殘酷了，結果是通常所謂之公道並不是眞的公道，乃是公道的代替品。不然，他又何必要假手於刑罰呢？他假手於刑罰是什麽目的呢？一個人違犯了人定的法律便要問罪，執刑的是父母也好，師長也好，法官也好，但是行刑之後又怎麽樣呢？刑罰祇是苦痛，我們

祇要罪人受苦痛麼？當然，刑罰的目的不是要圖報復，乃是要促起改過；爲什麼論法的施刑的祇問人的過去不顧人的將來呢？

邊沁說，『法律之目的惟在增進快樂，除去痛苦。』商君也說，『法者所以愛民者也。』愛民和增進快樂，豈是刑罰這一件東西能盡其能事的麼？風俗的魔力眞大呀！沒有人敢公然非難法律。人類眞懶惰呀！沒有人肯想出比刑罰還好的方法來。對人的同情心眞淡薄呀！沒有人替受刑的罪犯叫寃。苟且偷安眞是一般人的大罪惡！

高斯倭綏是習法律的，在一八九〇年他並做了律師。從此時起，差不多作了十六年的預備，從法律跳入文學的預備，他才成功了他的傑作「銀盒」。很奇怪，當然也不算奇怪，他的作品都不離法律問題。即以最近的「忠心」而論，他取的材料還是法律，還是替法律盡忠心的律師！我們應當替高斯倭綏慶賀，因爲他對法律的成功不是他做了法律的忠僕，是他把他學生時代所研究及充分預備時代所經驗的結果

拿出做了根據，對法律作了一個澈底的解釋者，改良者。「公道」一劇雖然不能圓滿的對題發揮，可是在英國排演以後，司法界注意了，監獄改良了，人們對法律的自覺心引動了。這是高斯倭綏的成功；這是藝術的餘賸效力！

我們要知道，研究法律的人更要知道，對法律是應當非難的，比刑罰更好的方法是應當計畫的，受刑的罪犯是應當替他們抱寃的。我們不應當苟且偷安！法律的冷酷實在可怕！請大家看看浮兒德爾的悲劇罷：姑勿論他的動機之善惡如何，意志的弱强如何，所處的情境如何，兩月拘留所受的教訓已夠他改過而有餘了，然而靑年辯護者的長篇大論不足以動陪審員的心。但是，我們如何能責備陪審員呢？老年辯護者的言論是多麽理由充足呀！不錯，國家大法是破壞不得的，老律師是這樣想，我判官是這樣想，古往今來大部分的法學者無一不這樣想，陪審員更不能不這樣想了。所以我們與其責浮兒德爾犯了僞造字據的罪，不如責他爲什麽不早些同情人逃到南美的目的地去！

不，浮兒德爾不及逃脫，及律師法官陪審員尊重法律，都不能深責他們，在這篇戲劇排演以後，我們要責備的是一般觀衆，是全社會。愛頓批評「公道」說，觀衆是本劇的「奸賊」。其實呢，在高斯倭綏的全部戲劇裏，無一不是觀衆做了奸賊；一切悲劇的構成，無一不該由社會負責任。讀過高斯倭綏的劇本，看過他的劇本的排演的人，也該會面紅耳赤罷？也該想來洗刷洗刷一向苟且偷安的恥辱罷？

況且，在意志薄弱的浮兒德爾，受了戀愛的壓迫，到了不能自已的情境，塗改了一筆款項就該沒有自新之路了麼？不然，社會爲什麼又要壓迫他，不信任他，逼着他又去假造證書呢？情感和情緒究竟不是合理的麼？冷酷的理智眞是毒藥呀！然而，人們都說毒藥是甜的，是極可口的，我們又其奈他何呢？人類就這樣的毒死下去罷？不；我們有了先鋒，有了領袖，我們都應當跟隨他拚死的奮鬥！

(四)

我們讀高斯倭綏的戲劇，一定能決其爲高斯倭綏的戲劇。他的藝術，不像蕭伯

訥的那樣精微奧妙，也不像貝利的那樣工整勻稱，我們可以說，他的藝術祇是樸質誠懇。就「公道」一劇而論，這一點尤其明顯。這篇戲劇的事實，是一件我們天天在報紙上看得見的事實，高斯倭綏一毫不曾加以粉飾。他的長處就是他描寫得如此平庸，一點不叫人驚心動魄，雖然沒有參觀過監獄的我也覺得第三幕可以驚心動魄了。但這是實情，我們的藝術家并不曾竄改。

「公道」裏的角色都是平淡無奇的，高斯倭綏并未施過色彩。浮兒德爾不是「好賊」，他也不是無罪。蕭氏父子不是喪心害理故意入人於罪的人；他們後來還庇護罪人呢。就是獄監，醫士，宣教師一干人也都是很憐惜罪人的。那末我們為什麼要認定「公道」是傑作呢？古今描寫罪惡的激情劇多的很，我們為什麼要認「公道」是一篇好的悲劇呢？我們為什麼要把他同法國白里爾的「紅衣記」一般重視呢？

我們的答案是，高斯倭綏能夠把我們收到舞台上（或說劇本裏）去。他不是在講演監獄的愁慘寂寞，他叫我們親身感覺愁慘寂寞。在首尾兩幕裏，我們好像是置

身在律師事務所裏了一樣。藝術家催眠的魔力眞大呀！他第三幕能叫我們不僅是親眼看見監獄，簡直令我們覺得我們自己就是監獄中不幸的囚犯。浮兒德爾的舉動，他搥門的舉動，就是到第三幕幕落，甚至到第二天，不，到每一想及的時候，我們的感覺何如？我們覺得空氣都變了味兒啊。從這裏起，一步緊一步，一直逼到全劇的焦點，浮兒德爾的死。全劇的結尾則更不可思議了。柯克生那幾句天外飛來的話，更是無限憤慨，無限含蓄，令人讀了聽了，哭也不得，笑也不能，祇覺着像打噴嚏打不出的怪味兒。這就是高斯倭綏的手段。

我們討論過羅斯丹的西蘭娜，高斯倭綏的戲劇裏是沒有這種可紀念的人物的，——蕭伯訥還有一個康梯達，貝利還有一個彼得潘。就「公道」而論，我們或者還可以恨一個惡人——亨尼威爾的丈夫，但他並未在舞台現身。我們也可以說浮兒德爾是劇中的英雄；但他果然算得英雄麼？譬如說，伊卜生的娜拉，她也是簽過假字的，但她爲了愛，她能坦然無懼行其所欲行；那才是英雄的行徑。浮兒德爾呢，在

律師父子面前忍氣吞聲，在法庭裏不敢竟認定他是實逼處此；這算得爲愛而犧牲的英雄麽？再進一步，要是爲了戀愛，要他眞是英雄，幾月幾年的監獄生活又算得什麽呢？他不是應當心滿意足地自豪麽？再加一次的折磨便自尋短見，天下那有這樣的英雄？可憐，浮兒德爾不過是一個平常又平常的凡夫俗子罷了！惟其如此，高斯倭綏才贏了我們對他藝術之贊賞的同情。

那末，「公道」裏面既無英雄，又無現身的奸賊，誰是英雄誰是奸賊呢？在前節裏我們已經說過，觀衆，全社會，都是奸賊；和罪人表同情的高斯倭綏他自己是英雄。在英國戲劇家裏面，於主持人道上，能和高斯倭綏同一精神，同一手段的人，我們一時還不能舉出好例來。無已則求之於小說家。小說界裏的迭更司對人道的同情之豐富，很能與高斯倭綏相比擬。浮兒德爾不過塗改了八十一磅錢，在蕭氏父子手頭又算得什麽呢？犯得着「公事公辦」的告訴到法庭麽？在法學家看，在經濟學家看，浮兒德爾的墮落與否，自殺與否，都是小事，擾亂社會治安的罪是不能不嚴加

處治的。殊不知人類的生命靈魂在上帝眼裏同是一樣寶貴的，（高斯倭綏實在是作如是想），他們那能了解愛，那能了解同情？浮兒德爾一個人的墮落而至於自殺，已經是一個大不幸了，還有他的情人亨尼威爾夫人呢？她的兩個小兒女呢？八十一磅送掉幾條活潑潑地生命，請大家用天平秤一秤，那輕那重？浮兒德爾犯了僞造字據罪，我們呢，犯了殺人罪！

高斯倭綏的「公道」，與其說他是一件藝術品，不如說他是一個宣傳，爲人道作呼聲的宣傳。英國政府對監獄的改良，他的影響很不小；即在美國，一九一六年各報攻擊「與與監獄」時，各舞台也乘機排演「公道」。第一次在美國排演時，全市皆空，大學學生無人不到，眞是一個盛會。「今日之劇場」的作者莫德威爾當時做了一篇極好的批評，我們愈能見到「公道」的價値了。

在今日的國內文學界，每每有人愛追究一個作家的哲學。高斯倭綏的哲學是什麼呢？我們的答語是，他不見得有什麼哲學，我們也并不要知道他有什麼哲學，最

要緊的祇是去實行他所宣傳的主張！他取的材料是極平庸的，（或許在「忠心」裏但希軍佐的行動要比較的浪漫一點，）他描寫的人物也是極平庸的。人生化可是人生化，平庸可是平庸，但是，一勺西湖龍井裏的水和一勺前門外小苦水井兒裏的水有無分別呢？藝術家的能力就是會點石成金！

我們萬不要誤會了平庸兩個字的意義，人人忽略過去平庸的事實裏，才確實含有眞理。况且從另一方面說，高斯倭綏的角色也幷不是肉和血做的人，他們都是他理想的現身罷了。我們如能看他的劇本的排演，我們的眼光不要注意在舞台上的演員，要回轉頭去注意「人類」。好比柯爾德蘭批評契可夫的戲劇一樣，我們對他的興趣是「離心」的，不是「向心」的。

（十二年五月）

羅斯丹及其傑作「西蘭娜」

(一)

十九世紀的歐洲，小說的光采，好像皓月一樣，早把戲劇的明星輝映得針尖兒似的了。人們在這香甜的夢裏，忽被烈日般的伊卜生驚醒回來。在這個光采裏，許多詩人對戲劇的愛情，也就蒸蔚出來，彷彿替二十世紀的新嫁娘，裝點鮮美。達濃趣渥(D'Annunzio)，腓力斯(Phillips)，霍卜特曼(Hauptmann)，羅斯丹(Rostand)，都是這個新嫁娘的美麗侍女。

這四個侍女都是美的，更不須疑猜。在他們當中，我尤其愛羅斯丹；——或許是因爲我愛慕他所創造的人物西蘭娜(Cyrano)的緣故。所以我恭恭敬敬的介紹他給讀者，並介紹他的傑作「西蘭娜」。

二十世紀的法國戲劇，各批評家對他不免太輕許了。Hervieu, Capus, Donnay,

Bataille, Lavedan; Berstien; De Flers, Caillava 諸人，說他們是有手段的編劇家就夠了，決說不上思想家和戲劇家。他們墨守一個方程式，一個題旨—姦淫；這種單調的表現，眞足令法國人難堪。大概他們還並不是要「寫實」，祇是崇奉「寫實主義」；他們忘了在研究編劇的藝術之外，還要顧慮比這更重要而高貴的職務；他們總是忙碌着，却總是沒有生氣。所以當時許多批評家都深惡痛絕他們。我們也不暇爲他們代抱寃屈，因爲如果拿他們去和 Barrie, Fitch, Galsworthy, Shaw, Pinero, Ervine Masefield, Barker, Maeterlinck, Sudermann 等比較，他們的工作便直同兒戲了。

然而法國人的成見又非常之深，對於外國的戲劇家他們不獨不去考量，承受，而且加以藐視。法國批評家之精到者若沙西（Sarcey），還把他的狗取名叫伊卜生來表示侮辱；數年前蕭伯訥的戲劇，還祇有『Candida』一篇在法國排演過；梅特林的「Blue Bird」不敢送往巴黎，而竟送往莫斯科；這也足代表法國人的固執之一般了。

法國人對外國的戲劇家固然取排斥態度，而其對本國人也不甚尊重。譬如亨利貝克(Henri Becque)他雖是赫費爾一般人所奉爲圭臬的宗師，在巴黎就無人注意到他。這個昏沈的黑夜，何時再放曙光？非有蓋世天才，勢不能喚醒法國人的迷夢了。

(二)

一八六八年四月一日，在法國馬賽生了一個與莎士比亞，戈得比肩的詩劇家羅斯丹(Edmond Rostand)。他是詩人，才子，戲劇家，編劇家，滑稽者，浪漫唯心者，諷刺家，語言藝術家。他的父親是個有錢，有思想，受過高等教育的人；他是新聞文學家，編譯過 Catullus 的詩集。羅斯丹幼時在法國南部受敎育，其人格已得充分的發展；隨卽進了巴黎的 Stanislas Collège，一八九〇年得了法學士的學位。和許多前輩一樣(如卡德蘭，莫利哀，歌敦尼，戈得等)，他『棄法律而就文學』，刊行了一部詩集，娶了一個法國詩人 Rosemonde Gérard。她的詩也是很出色

的，如果不嫁給羅斯丹，她也能獨自享名；但是日出之後，那能更見星光呢？

一八八八年，他的第一篇戲劇已在 Clung Théâtre 排演了，此時他還祇二十歲。這是一篇獨幕喜劇，名子叫「紅手套」(Le Gant Rouge)。羅斯丹後來說，『這篇戲劇沒有什麼可說的地方，不過我兒童時代要爲劇場編劇的夢想，這是第一次的成就能了。』

一八九〇年至九一年之間，他寫了「浪漫者」(Les Romanesques)這篇詩的諷刺喜劇，贏了「Toirac獎金，得了一點微名。他在這篇喜劇裏顯出他的浪漫色采來了；但他仍深信眞理：寫實主義者與自然主義者用萬事萬物去代表眞理，而羅斯丹則用眞理的原素，眞理的本意，眞理的模型去代表他。這是羅斯丹的特彩。

一八九五年由白恩哈(Sarah Bernhardt)及歌開林(Coquelin)兩個名角排演他的浪漫悲劇「遠處的公主」(La Princesse Loitaine)。沙西看不出他的妙處，蕭伯訥狂加批評。羅斯丹之所以遭這種挫折的原因，不外乎他舞台上的技術尚欠精到。

羅斯丹雖能算一個大編劇家，然而與他的詩才相較，究竟不能算造到最高峯；不然，「遠處的公主」既已出世，他何必還要等到「西蘭娜」排演了之後，才爲世人所一致尊敬呢？

一八九七年他的「撒馬利亞的女子」La Samaritaine）在「大齋節」內排演了。此次雖無若何的大成功，可世人知道他不僅是滑稽者，喜劇家了。同年十二月二十八日他震動全世的傑作「西蘭娜」（Cyrano de Bergerac）在巴黎 Porte Saint-Martin Théâtre 排演了。本篇的討論，後面再詳。

一九〇〇年，他爲白恩哈寫了「小鷹」（L'Aiglon）；次年羅斯丹卽被選入法國學院。此時他還祇三十三歲，學院會員入選之如此年少，他要算破天荒了。他一九〇三年正式入會時的演說，世人都欣然承受；這個講稿在近代文學裏，當佔有尊嚴的地位，我們且摘出一段來代表他的精神：

我們再沒有給毒藥與人們吃的權利了，這個毒藥是可口的，但他能愚弄人們

的信仰，戕殺人們的潛力。我們非恢復情感不可。不錯，情緒也是一樣的要恢復，他並不是不合理的。……

從一九〇一年至一九一八年，他祇做了一件工作除開他未脫稿的「浮斯特」(Faust)：他祇產出了一篇「雄鷄」(Chanetecler)。這是一篇最美的詩劇；禽獸登場，描盡人世意態，很足與「西蘭娜」及「小鷹」鼎足而三。此時他已不在巴黎住，搬到桑波去了；身體孱弱，固是一大原因，而偶一出門則不免羣衆的步隨，尤其令詩人不厭。此篇凡經千百次的修改，始行竣事；世人引領而望者，幾至十年；歌開林雖死(一九〇九)，居然終於在一九一〇年排演了。初次排演時，巴黎人忘了水災，紐約人忘了貿易。藝術的感化如此！藝術的感化如此！

震動全世的歐戰開始了，法國尤其是首當其衝。在這個慘無天日的世界裏，法國人民居然不間斷地領略羅斯丹詩句的音節。我們敬服法國民族對藝術的熱情，我們更敬服戲劇詩人對世人的感化！

世界和平的聲浪開始了，這位詩人竟和這虛僞醜惡的世界長別了；羅斯丹死於一九一八年十二月二日，僅享年五十。

（三）

羅斯丹的戲劇雖祇有六篇，——三篇主要的（「小鷹」，「西蘭娜」，「雄鷄」），三篇次要的（「浪漫者」，「遠處的公主」，「撒馬利亞的女子」）——然而他們和仲馬及囂俄的傑作一樣，在文學上都是不可磨滅的作品。近三四十年來法國一切戲劇文學作品的全部價值，還抵不上羅斯丹的三篇主要戲劇。在劇場方面，他的創造精神，自莎士比亞以後要算首屈一指的了。統計十九世紀的法國文學，除了祇讀小說不讀戲劇的人而外，怕沒有人會忘掉羅斯丹所創造的西蘭娜這個人物罷。退一步說，以小說與戲劇合計，西蘭娜也要算十九世紀世界文學裏不能磨滅的人物。

西蘭娜是第二個赫南尼；但浪漫（傳奇）與新浪漫是一樣的嗎？史卡特和史蒂芬生是一樣的嗎？「赫南尼」和「西蘭娜」是一樣的嗎？我們得再另加研究了。

在英國文學裏我們正在領略拜倫，史卡特的時候，而法國逐替我們加了「Three Musketeers」，「Monte Cristo」，「Mauprat」，「Consuelo」·，所以大仲馬及佐治桑(George Sand) 的達大昂 (d'Artagran) 與龔遂洛 (Consuelo)，也成了不可磨滅的人物。接着潮流又改變了：我們不滿意迭更司，莎克雷，伊里阿特，而注意巴爾沙克，小仲馬，福洛伯爾，卓拉，莫伯桑。這是寫實主義全盛時代相峙的局勢。

十九世紀末葉，法國又替我們產生了一個大人物，——這次不是寫實的，又是浪漫的，——恰好大家都厭棄寫實了，正想再領略浪漫的風味。恰如史卡特的著作全盛時代出了大仲馬一樣，史蒂芬生的著作全盛時代又出了羅斯丹。然而羅斯丹的西蘭娜，決不是大仲馬的達大昂，更不是莎士比亞的牛鬼蛇神。寫實主義對新浪漫主義的影響如此，我們不可忽略。 英文裏的浪漫主義者如衛滿 (Weyman)，鄧生尼 (Lord Dunsany) 諸翟，尚不敢如羅斯丹之大胆，這一層我們也不可忽略。

以浪漫喜劇而論，莎士比亞固然是聖手，而浪漫悲劇方面，我們當然不得不推

崇羅斯丹。他的傑作，無不感人至深，他的劇中主人都是遭遇失敗的，他最好的作品都是悲劇；然而，批評家常說，『羅斯丹的死，比較梅特林的生要和悅多了。』願愛好戲劇文學者都來領略羅斯丹的死。

✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

「西蘭娜」是一篇浪漫悲劇。在討論這篇戲劇文學上的美及西蘭娜這個人物之先，我們且略述他全篇的故事：

西蘭娜是一個十七世紀的詩人，決鬥者；他心裏暗暗戀愛他的表妹洛克桑妮(Roxane)。但她並不十分注意西蘭娜。他的鼻子既高且大，這個缺憾遂使洛克桑妮一并忽略了他精神上的美。她的意中人叫克里斯添(Christian)是一個腦筋簡單，缺乏想像力，口才，及情感的美少年。西蘭娜不但引身退避，讓她得充分的幸福，而且還幫助他的情敵向洛克桑妮求愛，成全了有情人的眷屬；隨後在戰場上還竭力保護他，把他當兒子般看待。不幸克里斯添陣亡

了，西蘭娜仍然不向洛克桑妮表示情好，他却要貫徹他的初衷，嚴守這件秘密。十五年後，到了他臨死的時候，西蘭娜才於無意中向她把這件秘密洩漏出來：他背誦了他用克里斯添的名子寫給她的第末次情書，——雖然他仍裝着在讀這封信。但黃昏黯淡中，信上的字跡，决非目力所能辨識；加之他的音節與前次克里斯添求愛時的無異。於是洛克桑妮終於明白了。然而，西蘭妮却終於不肯承認他曾戀愛洛克桑妮。在含淚的微笑裏，他竟死了。

靑年人們呵！我們看完這段故事要生何等的感慨？估有慾最強烈的，有一種人會做禽獸所不做的事，就是掛上盒子砲，把美人搶上汽車，『帶到山中去做一個壓寨夫人。』有人見了可愛的女子，就用盡心計，金錢，勢力，去達到他再惡劣不過的目的。有人對女子原有眞摯的愛情，但如那女子不愛他，他便要在無聊裏，或無意中損害她了。至於肯甘心潔身退避，讓情敵安然成其眷屬的怕就不易多得了。像西蘭娜這樣的人物，在普通一般人的心目中，我敢斷定他們要說，『他不過是羅斯

丹劇本中浪漫世界裏的想像體罷了。』歷世甚淺的我，親見這些可憐，可恨，可怕的事也不少了；我不敢輕率地發表我的戀愛觀，我祇敢恭恭敬敬地介紹這篇戲劇。

青年人們呵！羅斯丹的「西蘭娜」是我們人類根本的福音！我們可不是生活在這愛的世界裏麼？或說我們可不是應該生活在愛的世界裏麼？我們對這世界可不是不滿足麼？我們肺腑中可不是充滿了熱烈的愛麼？或者我們精神成分中並無愛麼？更或我們並沒有精神麼？男女不會生戀愛麼？男或女不會有時祇一方面有熱烈的愛麼？我們明白了究竟什麼是愛麼？怎樣去表現愛麼？可惜我們人類有劣根性的太多了！有幾個人能解釋愛？能表現愛？有幾個人是果眞具有誠摯而熱烈的愛？可憐的人類呵！這裏有了福音了，大家都來領受這個福音罷！

梁漱溟先生在他「東西文化及其哲學」裏說，『生存有了安頓之後，則男女戀愛將成爲彼時人第一問題，亦即爲社會頂煩亂困難問題。』我們大概總也覺得，在許多地方，生存還沒有十分安頓之前，男女戀愛已成爲此時人第一問題了。我自己更

覺得，肯花幾許光陰看過我這篇文字的讀者，怕十有九人已把男女戀愛列爲第一問題了。我們當向何處求福音？誰是我們的救主？請讀下面羅斯丹「西蘭娜」之研究的主文。

(四)

在前節裏我說「西蘭娜」是一篇浪漫悲劇，而著者却稱他是一篇『五幕傳奇喜劇』(Heroic Comedy)，其實悲喜的界限，在這篇戲劇裏很難分開。固然我們看見西蘭娜『成仁』而死，不能不承認他是人生第一快事；但是假使他沒有鼻子太大的缺憾，安知他不能得更圓滿的愛之慰安呢？十五年的隱忍，其中知道飽嘗了多少味況？著者稱他喜劇固然不錯，因爲這篇戲劇排演出來，具有與一般大範圍的喜劇同等之效力。我們要把他當悲劇看也是不錯的，因爲他實在含了不少的悲劇元素。

羅斯丹在卷首上說，『這篇詩是爲西蘭娜的靈魂寫的。但他既附着你了，歌開林，這也是爲你寫的。』但如我們也願意接受西蘭娜的靈魂，這篇詩也是爲我們寫

的了。

「西蘭娜」是一篇極堂皇的詩劇，登場人物，有四十四個，還不計羣衆的兵士尼僧等等人物。前四幕的時間是一六四〇，第五幕的是一六五五。我們且將各幕的精采，依次寫些出來；全部的美，請讀者再自去領會。

西蘭娜是詩人，決鬥者，體育家，音樂家，祇有鼻子太大的缺憾——這幾件事全由幾個人的對話裏表白出來。當大家在旅館大廳上看排演戲劇的時候，孟弗勒里又出場了。西蘭娜高聲叫駡，要他服從他禁止出台一個月的命令。有人要保護他的，他都願和他決鬥。他恨惡孟弗勒里的緣故：第一，因爲他是個可憎的演員；第二，因爲他常用蝦蟆般的眼睛向女賓呆望，並且竟敢偷看「古今第一美人」——洛克桑妮。這件事已表現他的全部人格來了：他是個多情俠氣的人物。

西蘭娜最不願有人提到他的鼻子。他的鼻子固然是高而且大，可是他們祇會說高與大；他自己却能用二三十種語法來形容這個鼻子。他的才華，在這件事上已顯

出不少了。況當他和華爾飛決鬥的時候，他說他要奉贈「一點可愛的小傷」，他一面前進，一面還口占歌曲；到底他不會失信，全場的人無不贊美。至此處止，觀衆對西蘭娜的個性，遂更覺明瞭。

西蘭娜以一敵百，竟得勝歸來了。他寫信給他表妹洛克桑妮報告安全時，覺得心裏有無限委屈，不得已全寄之於唏噓。他也很想告訴她說他愛她，可又沒有這個勇氣。

恰好洛克桑妮來了；她要謝他打倒華爾飛的功勞，因爲他們的主將有替他們兩人作合的意思。除此之外，她還有一件心事要告訴他：她已有意中人了！西蘭娜的神經遂大受刺激，口裏只能答「啊！」

洛　但是如果他現在不知道，他不久就會知道的。

西　啊！……

洛　可憐的孩子一直到今天還是兢兢業業地在遠處愛着我，不敢明說。……

西　啊！……

洛　不，放手。你的手發熱了，這可以叫他涼一涼。……但我已從他臉上看出他的心了。

西　啊！……

洛　（用她的小手巾把他的手扎好了。）再者，表哥，這可不是巧事——他和你在一個營里服兵役呢！

西　啊！……

洛　（笑。）是的。他是兵士，還同梯隊呢！

西　啊！……

洛　他的頭部就表現出他的才華來！他清狂，高尚，年青，勇敢，美貌。

西　（站起來，面色變白。）美貌！……

洛　怎……怎麼了？

西　我？……沒有什麼！……是……是……（笑着伸手他看）。你知道！……有點麻木了……

洛克桑妮又告訴他說，她祇在劇院裏看見過他一次，彼此雖未交言，但已是眉目傳情，心心相印了。他不是別人，就是和西蘭娜同梯隊的克里斯添！她幷央求他保護他，他都慨然應允了。千斤重担，西蘭娜從今天起就負上了肩頭！

洛　啊！我很愛你喲！……我現在要去了。（她蒙上紗，說話時心不在焉了。）但你還不曾告訴我你昨夜的决鬥呢。一定很可怕的！……叫他儘管寫信給我。（親她的手給他。）我非常愛你喲！

西　是，是。

洛　一百個人打一個？……好，再見。我們是知己的朋友。

西　是，是。

她就這樣走了。此處是全篇的關鍵。

克里斯添的伴夥都說，有一件事非當心不可。『兩個不服的人吃了虧了，祇因他們用鼻音講了幾句話。』西蘭娜說侵犯了他，他們就挨了打。他們要試克里斯添的胆量，看他敢不敢在虎頭上拔毛。他居然敢。當西蘭娜講他獨戰百人的故事時，他竟故意在旁邊塡上許多「鼻」字。直氣得西蘭娜火焰暴發，却奈何他不得。幾次想發作他一頓，却又按下性子，祇敢自在頭上抹汗。故事勉强講完了，他便逼着大家出去，好讓他們兩人談心腹。原來克里斯添雖如此勇敢，決不畏懼有虎威的西蘭娜，却每一會見女子，便一句話也說不出來。於是西蘭娜把洛克桑妮愛他的意思告訴他了，願意借口才給他。一個在明處行，一個在暗處走。這是何等俠腸！

洛克桑妮住宅前面，有一道涼台。每逢晚上，克里斯添便站在下面彼此談話。他的口辭遲鈍，常羞得她避入室中。西蘭娜出來帮忙了：他站在涼台下面，代替他講演。

洛　今天晚上你說話怎麼發顫起來？……是什麼緣故？

西　（低聲學克里斯添。）因為天黑了。話要摸索着來尋找你的耳朵。

洛　我的話沒有這個困難。

西　他們立刻就到了？當然！那是因為我用我的心在擒捉他們。我的心，你知道，是很大的，你的耳朵則特別小。……再者，你的話向下墜……墜快些；我的話要向上爬……爬要多費時刻啊！

如此說了許多香甜的話，最後他要求接吻。費了許多唇舌；她才應允。於是他過着克里斯添爬上涼台去。『……她在和我的話接吻啊！』至此是第一個關鍵，是全篇的精髓。

馬上西蘭娜及克里斯添都調赴前敵和西班牙人打戰去了。西蘭娜依着洛克桑妮的囑咐，每天冒死衝出重圍寄情書給她。因為克里斯添思念洛克桑妮如此殷勤，她便受了感動，竟到陣前去探望情人。兇狠的西班牙人，見她是探望情人，也就安然讓她過去了。兩人既已見面，克里斯添雖不免露出馬脚，但她情已定准，也再不疑

點；她說縱令他失了美貌，她的愛是終不移改的。那末，她所重的還不僅在美貌了。但克里斯添雖欲揭穿，西蘭娜亦幾欲揭穿，卻西蘭娜是終於不敢揭穿。加之馬上又開火了。

西　全完了。我是永不洩漏的了！居然克里斯添在這一戰裏就不幸死了。

洛　（伏在他身上。）他死了！

西　（背躬，抽刃出鞘）我現在也祇要死了，她不知道，在他的死裏哭我的死！至此又是一個關鍵。唉！天下有比這更痛心的事沒有？……十五年以後，西蘭娜每星期都到尼菴裏去會洛克桑妮，因她十年以來常到菴裏去住。可此時西蘭娜總常病着，並已是一貧如洗了。有一次他受了不測，舊創復發，過了常定的時間還不曾去看他的表妹。見面之後，他又發昏了。

洛　可憐的朋友！

西　這算不了什麼……就要過去的……（勉强微笑。）……已經過去了。

洛　我們人人都有重創：我也有我的重創。在這裏，再不會治好的，是舊創……（手掩胸口。）在這裏，退了色的信箋上還隱約有淚痕和血痕！

（天色漸漸黃昏了。）

西　信嗎？……你不是說幾時……你要給我看的嗎？

洛　唉！……你想看嗎？……他的信？

暮色慘淡中，西蘭娜一字一句的把信念了出來。十五年的秘密，她這才豁然大悟了：一切情書都是西蘭娜的手筆！加之他的音節聲調，恰如那天晚上情話時一樣，她更不疑惑了。原來她是愛了西蘭娜的靈魂！至此遂如萬流澎湃，齊捲中心，又如點睛之龍，砉然飛昇了。這是何等筆力！

西　你記得那天晚上嗎？那是我生平的節略：我站在暗處，讓人家爬上去享受接吻和光寵。

西崙娜發了許多感慨；既已成仁，便說了一聲『那才是我的榮幸！』含着安慰的微笑死了。

（五）

西蘭娜的詩才，西蘭娜的勇敢，我們姑且不論，我們祇來認識認識他的人格，——雖然惟其有詩才，有勇敢，才成就了他的人格。西蘭娜決不會僅是劇本上的人物，他實在是成過人身的救主，祇是我們一般沒有熱血的動物不認識他罷了。我們不和他表同情的，祇是頑冥不靈，不能解釋他罷了。「西蘭娜」確係代表人生，解释人生的劇本。我們是否認識人生？祇怕我們還不曾得着生就死了！

其實西蘭娜是一個模型——世上最大多數人的模型（因爲人人都包括其中了），就是以爲應當獲報而未獲報的人們，能幹而機會不容他幹的人們，自身偉大而這冷酷的世界不覺其偉大的人們。他也是最小少數人的模型：幷不張揚其事，却祇靜默地，和悅地幹下去，決不使人家心境上生一點怨慕，煩惱，更或夢中生過疑猜。

農夫工人們說，『你們吃的用的都是我們的血汗換來的；你們吃時用時，不要忘了我們的困苦！』大學教授心裏說，『我沒有得我配得的榮譽！』女皇坐在寶座上說，『祇要我的人民知道我的本心就好了！』無論何等樣的人，心裏總含着一種理想，并且大半人都相信他不會成事實，或竟不能成事實。當然，爲了某種原因，——未必都是爲鼻子，——我們才十九不幸啊！

所以西蘭娜才贏了我們的同情。我們都是和他一樣的。他的缺憾是鼻子，我們或許是別有缺憾；因爲有了缺憾，我們才十九陷入英雄無用武之地的苦境！這種缺憾，以及各種小小的缺憾，最足令人飲恨於無涯！

好，詩才勇敢兼備的西蘭娜，竟不能得相當報酬。這便怎麼樣呢？固然洛克桑妮不會愛他，——假使她會愛他，便又怎麼樣呢？他從來并未如此盼想過。但如果他也會如此盼想過，又便怎麼樣呢？西蘭娜堅守十五年，最終祇獲一死，未必這個結果不好麼？我們更有如何的想法呢？我且引紅樓夢第九十一回的一段，讓讀者再

自去比較尋思：

黛玉乘此機會，說道：『我便問你一句話，你如何回答？』寶玉盤着腿，合着手，閉着眼，撅着嘴說道，『講來。』黛玉道：『寶姐姐和你好，你怎麼樣？寶姐姐不和你好，你怎麼樣？……你和她好，她偏不和你好，你怎麼樣？你不和她好，她偏要和你好，你怎麼樣？』寶玉呆了半晌，忽然大笑道：『任憑弱水三千，我只取一瓢飲！』黛玉道，『瓢之漂水奈何？』寶玉道，『非瓢漂水；水自流，瓢自漂耳。』黛玉道，『水止珠沉奈何？』寶玉道，『禪心已作沾泥絮，莫向東風舞鷓鴣。』

我們要知道，西蘭娜決不僅在缺憾上贏我們的同情。他的人格是許多人難有的元素化合成功的。我且引鄧拙園先生的

「蜜峯」

『蜜蜂兒！』我說，

飛去又飛來，
為誰作蜜，你太辛苦了！』
『辛苦點兒罷』蜂說，
『祇要蜜作成，
自己吃也好，給人吃也好！』

西蘭娜是不肯說『自己吃也好』的人。因為他祇是『為而不有』。站任涼台陰下，催人家去接吻，去得光寵，矢口不洩漏，十五年的堅忍，不但不抱怨，而且說『那才是我的榮幸！』這是我們要認切的西蘭娜。我再引冰心女士的詩之一節：

「假如我是個作家」
假如我是個作家，
我祇願我的作品

在世界中無有聲息，
沒有人批評，
更沒有人注意；
只有我自己在寂寥的白日或深夜，
對着明明的月
絲絲的雨
颯颯的風
低聲念誦時，
能以再現幾幅不模糊的圖畫；
這時我便要流下快樂之淚了！

西蘭娜是要『更沒有人注意』的人，他是要常『流下快樂之淚』的人。

最後，我要把我詩稿裏的詩錄一首出來，以作全篇的結束，——雖然我向來不

敢發表我的幼稚作品。

「愛的神呵後篇」

愛的神呵！
願你化作長虹，
讓世人都瞻仰你的美麗。

愛的神呵！
願你化作春風，
讓世人都感受你的薰陶。

愛的神呵！
願你化作時雨，

讓世人都沾足你的滋潤。

愛的神啊！
願你化作慈母，
讓世人都投入你的懷抱。

愛的神啊！
願你化作嬰兒，
讓世人都欽仰你的天眞。

愛的神啊！
願你化作情人，

讓世人都領略你的香甜。

（十二年一月）

戲劇藝術的困難

我們讀過了一首詩，一本小說，或是看過了一幅畫，一件雕塑，一座建築，一場舞蹈，或是聽過了一次音樂，也許非常滿意，也許毫不滿意。滿意或不滿意，當然是讀者，看者，聽者片面的主觀見解，作品自身的價値，恐怕不能如此簡單的去決定。因爲這些藝術的作品，其所取的表現方式旣不相同，而其背後的技術又各有獨具的困難。眞是不能滿意的，或眞是能夠滿意的作品，無論是什麼人，憑着直覺，很容易立刻斷定。可是其所以不能滿意，與其所以能夠滿意的原因，便非具有專門智識的人不易明白了。

在一切藝術裏面，戲劇要算最複雜的了。編劇一部獨立起來，要算一種藝術；導演，表演，布景，光影，服飾，獨立起來，也各自要算一種藝術；還不論戲劇與建築，雕塑，詩歌，音樂，舞蹈，等等藝術的關係。一部做到了滿意，戲劇藝術依

然不能存在；要各部都做到了滿意，而其滿意之處又是各部的互相調和，聯爲一個整的有機體，絕無彼此擾奪的裂痕，這樣得到的總結果，才叫做戲劇藝術。

受着遊戲本能的支使，我們都想演戲，至少也想看戲。戲字的應用也許非常廣泛：譬如天空的日蝕月蝕，行雲流星也是戲；地上的山崩川裂，海嘯林焚也是戲；人間的喜怒哀樂悲歡離合也是戲。但這些祇是自然與人生中千變萬化的現象，祇是極有用處的材料；要把牠們變成藝術品，尤其是戲劇藝術品，其間不知要經過多少困難。想演戲與夫想看戲的衝動是容易有的；這個衝動越強，大家就越不怕困難。在和人類史一樣長的戲劇史裏面，我們可以看到一切戲劇藝術家戰勝困難的紀載。但是這種困難是永遠沒有止息的，因爲，沒有兩個絕對相同的劇本，同一劇本沒有兩個絕對相同的演法，而同一演員又沒有兩次絕對相同的表演。戲劇是永遠生動着——在舞台上生動着的。一首詩，或是一幅畫，作成之後，便卽固定。戲劇則不然，每一次在舞臺上表演，每一次都是個單獨的創造。因此演戲的困難，便不住的

包圍戲劇藝術家，甚至於觀衆。

戲劇藝術既是各項藝術的一個綜合有機體，劇本自然是這個整體裏的一個部分，雖然牠是很重要的一個部分。要整體成功，在各個部分上都須有分充努力。如果整體上有一個部分不穩固，像殘廢的病人一樣，這個整體就也不能穩固。所以在一個演戲的團體裏面，便非設立讀劇委員會來長期研究劇本不可。這個委員會要能代表幾方面的意見，代表純粹爲藝術而藝術的試驗，劇團團員的能力，設備的限制，經濟的限制，社會的需求；等等意見，都應該讓他們有同時提出來考慮的機會。選定的劇本到了導演人的手裏之後，如非萬不得已，劇中的一字一句，他都沒有更易一點的權利。對於已死的作者，如果動機是爲了藝術上的試驗，像莎士比亞的劇本一樣，我們還可以把牠分卸開來，又裝合攏去。對於現代的作品，那就费事了，因爲修改劇本是作者個人的特權，導演人及演員，對牠祇有忠實遵守的義務。導演人是對戲劇之整體負責任的，假使他以爲劇本這個部分含有妨害整體之穩固的

危險，他應該設法同作者商量，共同來修改。編劇家和導演家，彼此是應該永遠合作的，在戲劇還很幼稚的中國，此刻尤其要合作。

假使有一個劇團，牠並不是粹純的劇團，却要受現行學校制度的限制，對於選擇劇本，尤其是現在劇本正值缺乏的時候，其間的困難就更大了。也是因爲預防學生流入一派脚色的危險，選定的劇本又不能依照正當的手續去指定演員，一個劇中人，全班學生都應該有機會去習演。所以在這種情形之下，不經過很久很久的時期，我們看不出牠的結果。卽或有了一點結果，又可以因爲整體上之一個部分，或是幾個部分的不穩固，而使這個結果終於是不能滿意。

表演本是一個極困難的藝術，古今演劇家不知要費多少心血，才贏得着一個最後的成功。你有了表演的天才還不算，你還得在你專門範圍以內，專門範圍以外，不斷的去研究，不斷的去領會；至少要這樣用過二十年的死工夫之後，你才敢說能夠扮演三五個角色而近於完美的地步。從容易方面說，表演是最容易的，因爲兒童

或未開化的民族，個個都會表演。從困難方面說，表演又眞是最困難的，古今在表演上用工夫的人不知多少，而確能登峯造極的實在還沒有幾個。

這樣困難的一個藝術，而在戲劇裏牠還祇是一個部分，並且又是最沒有辦法的一個部分。導演者在整體上得了一個正確的觀念之後，他對劇本可以有辦法，對布景等等都可以有辦法，因爲這些東西總能有方法去固定牠。表演這個部分則不然，因爲演員和導演者一樣，他們是有肉有血的，他們有他們自己也不能節制的情感，他們自己也不能負責的衝動。常常爲了一點點的出入，使整體受了極重大的影響。

一齣戲裏的角色又不止一個，在舞台上演員的動作，不是個人的動作，乃是團體的動作。做一首詩，畫一幅畫，是絕沒有彼此牽制的困難的。在一個團體裏，出了一兩個詩人，一兩個畫家，領導者很可以引爲欣慰了；假使一個演戲的團體裏祇有一兩個可以滿意的演員，領導者便沒有辦法。所以一齣戲裏的脚色越多，他的成績就越無把握。

祇要舞台設備與經濟不成問題，布景，光影，道具，服飾，等等部分，是不像表演那樣困難的；不過舞台設備與經濟在目下還是很大的問題。畫家在地上拾起了一張報紙，在路旁碰見了一塊木炭，他便有了表現他藝術的機會了。可是有很多很多的戲，決不是不用相當的背景可以表演的；於是布景，光影，道具，服飾諸問題，便形成了一道天險，演戲的人得拚着死命，才能有打一回勝戰的希望。

卽使舞台設備與經濟不成問題，或是這個問題還祇得了局部的解決，以後的困難，依然是層出不窮。舞台上不免要用許許多多的機械，這些機械要又簡單，又靈便，又經濟。屬於科學範圍的東西，一樣一樣的都要牠藝術化。一劇應當有一劇特製的布景，特製的服飾。舞台圖案師得精繪布景圖案，服飾圖案，並且監督專門的工人去製造和安設。此中的困難，在目前的中國劇場裏，還是絕對的不易解決。

舞台圖案師的目的，是要得到藝術的美，主觀的真，戲劇的精神。在光影方

面，在線條方面，在虛實方面，在顏色方面，舞台上自身須是一幅具體的圖畫。這樣去達到藝術的美，也許不是難事。但是舞台的面積是有限的，在演員沒有上場以前，或者這幅具體的圖畫還能在幻象中存在，及至演員上場以後，遠近的透視，大小的比例，必要給他破壞無遺。要保持觀衆之幻像的存在，一面要靠舞台上的安排，一面也要靠觀衆肯承受劇場裏不可少的條件去相信牠的眞。你馬上用客觀的方法去推求牠的實在，你馬上就要失去你在劇場裏應享的樂趣了。單做到了這兩點還不算，因爲這還是一幅獨立的圖畫。一個劇本有一個劇本的精神，一幕，一場，一刹那，都各有牠戲劇上的精神。這幅圖畫是活的，像小孩子玩的萬花筒一樣，輕輕的轉動一下，就又是一個純粹的圖案。舞台上要怎樣去千變萬化，才能使牠成功各種純粹圖案，而一切繼續不斷的純粹圖案，又能互相聯貫，暗合戲劇的精神，——這是我們要研究的問題，要戰勝的困難。

要完成這件工作，布景的主體固然重要，不過光影，道具，服飾，尤其是光

影，也都重要。舞台上的一切，不得彼此齟齬，不得互相爭長。第一個條件到第末個條件都沒有別的，祇有四個字，——一致諧合。光影是有變化的，道具的地位和方向是有改易的，演員穿着了服飾也是有種種姿勢的：要不斷的去保持這個一致諧合，導演人不知要費多少心血才做得到。

總結上面的那些困難說起來，不但現在在中國沒有這樣全能的導演家，即在各國很發達的戲劇都會裏，也是沒有。所以像編劇的藝術一樣，舞台圖案也獨立起來成了一個藝術。導演藝術家實際上祇是在那兒做月老，誠心誠意的替編劇，演劇，布景，以及各種藝術說媒，叫她們融會起來，貫通起來，成功一個藝術之結晶的戲劇藝術。正如平常說媒一樣的困難，導演家時常四面張羅，一不小心，結果必把親家弄成了冤家，自己不但吃不着喜酒，反惹了各方的責備。很多人發誓不肯替人說媒；很多人發誓不肯做導演家。不過爲了「君子成人之美」一句話，發誓不說媒的人忍不住又去說媒罷了。

假使好容易什麽困難都有了相當的解决、洞房花燭那天晚上，忽然來了一羣暴客，存心要和新郎新婦惡作劇，那豈不是大煞風景。所以要得到戲劇藝術的成功，觀衆一樣的要負點合作的責任。在劇場裏享樂的條件也許太苛刻一點。我們要嚴守秩序，什麽談話，咳嗽，吃東西，打手巾，叫好，鼓掌，種種我們以爲是自由的自由，都得剝奪淨盡。花錢買了門票，還要去受我們不大願意受的拘束，未免是一件太不講理的事。但是，如果觀衆是去看戲的，不是去給彼此看的，又加上一重對戲劇藝術之成功的責任心，合作的精神，我們自然會犧牲我們成天在家裏能夠享受的自由，來受這點子小小的拘束了。

戲劇藝術是一個極大的合作品，不但台上台下的人都要彼此合作，即是在我們看不見的後台裏的人，和我們看見過而又即刻忘了的前台裏的人之間，也都要彼此合作。在一座劇場裏，甚至於在劇場與社會全體之間，上上下下，老老少少，男男女女，無一個不是要彼此合作。離開了這種合作，戲劇藝術沒有成功的希望，不能

成功一個有機的整體。合作是一件很困難的事，我們愛演戲的人，首先就是要戰勝這個困難。

（十五年六月）

現在紐約的來因哈特

在國際間享有盛名的舞台監督之中，來因哈特（Max Reinhardt）尤爲首屈一指。他現年五十一歲，生於維也納附近的巴登。因爲他是奧產，所以他性分中便帶了一種對於光，色，音樂，恰到好處的特長。這種特性，是德國北部的人所沒有的，因爲他們祇重莊嚴和風度。所以從前柏林方面反對他的人都叫他做樂天派，甚至於聲色派。然而，不數年間，因他的慘淡經營，柏林遂成爲世界戲劇藝術的中心；二十年來，來因哈特已不僅爲德人所重視，全世界的人都無不重視了。

二十五年以前，來因哈特祇是柏林德國劇院，勃拉姆（Otis Brahm）手下的一個演員。來因哈特不過是初出茅廬，善扮老人的配角，而勃拉姆竟能賞識他的特長，把他從沙爾次堡延聘過去，也不能說他沒有眼力了。那時勃拉姆一班人正高揭伊卜生打穿第四堵牆的旗幟，用自然主義去與古典主義及浪漫主義宣戰。來因哈特

大不謂然，所以他便加入反浪漫派的團體，專攻擊當時盛行的自然主義及威廉二世所御准的一切藝術。這個一時風行的自然主義（逾量的寫實），經來因哈特等積極的反對，遂成落花流水；而彼時視若珍寶的劇本，都捲入故紙堆裏去了，祇賸下霍卜德曼的「紡織匠」做永久的紀念。

一九〇五年，來因哈特導演了莎士比亞的「夏夜夢」。此劇一出，而自然派遂倒。當時在德國劇界最有勢力的是莎士比亞和伊卜生；伊卜生的劇本給他們誤解了；莎士比亞的劇本，正如戈德與戈登克雷一班人認定的一樣，是不適宜於劇場的。來因哈特後來演莎氏劇常加刪改編訂，而此次演「夏夜夢」一鳴驚人的大成功，却一字未加，一句未減。然而大家都像看了一齣新戲似的；其生動活潑，聲色愉快，直把前一二十年枯寂無聊的自然主義打得粉碎。自從這個勝利傳遍之後，德國的文學遂又開了一個新紀元，Hofmannsthal, Vollmoeller, Eulenberg, Schnidtbonn, Ernst Hardt, Stucken, Peer-Hoffmann 諸反浪漫派的領袖，都應運而生了。

即寫實家如顯尼志勞，也受了他們的洗禮，而發表他的詩劇和歷史浪漫劇。

來因哈特不僅毅然脫離他的知己勃拉姆而反對自然主義，他並且悍然反對威廉二世所主持所謂具有「威廉精神」的一般藝術。當時威廉以一代雄主，竟欲一手操縱藝術的自由；畫家如李伯曼，詩人如霍卜德曼，音樂家如司多斯，導演家如來因哈特，都是他所深忌的。然而這班新運動的領袖，決不退讓，依然在他們的藝術上做到了美滿的成績。

有一段小故事也可在此地說一說。來因哈特的劇場是皇族向來不准光顧的——雖然皇太子和許多親王私地跑去看過他的化裝排演。有一次威廉二世想表示他的宏量，特詔來因哈特入宮演一齣需與的戲。威廉正看的得勁時，忽然知道了來因哈特自己也是能手，而其姓名竟不在戲單之內，於是勃然大怒，登時離座回宮。嗣後彼此的反對更加厲害，皇族嚴禁到來因哈特的劇院去。威廉終於逃亡了，以致他們沒有言和的機會。

來因哈特充當舞台監督，始於一九〇二年。那時他在柏林祇有 Kleines 那座小戲院，所以他演的不過是王爾德，費德金，高基，梅德林等不要用大劇場的劇本。他隨卽又有了 Neues, Deutsches, Kammerspiele 三個戲院，但仍排演小範圍的劇本。這樣一來，大家都發生了一種誤會，以爲「小戲院」運動是惟一的辦法，忘却了還有許多不能在小戲院排演的劇本。

來因哈特則不然，次年（一九〇三）卽進步到雷興，歐里比底士，再次年卽到伊卜生，莎士比亞。他這種勇氣，不能不令人佩服；因爲莎氏劇是皇家劇院所排演的，其魄力設備，都非別人所能留及，而伊卜生劇則操諸勃拉姆的雷興劇院，其經驗閱歷，亦非別人所能超越。所以來因哈特排演的伊卜生劇，據許多人說，祇能算充滿興趣與暗示，然終敵不過勃拉姆。但是，論到莎氏劇，來因哈特的成就就出人意料之外了。

自「夏夜夢」以至於「漢姆烈德」，來因哈特都排演了，無不萬人空巷。他得有如

許成功的原因，可以用他自己的話去表明。他說：『我們演戲的標準，不是要依照作者的時代。這是歷史學者的事，其價値僅限於博物院。我們要决定的，祇是如何使劇本在現代有生命能了。』所以依照這個信條，來因哈特便把莎氏的劇本分析開來，又合接攏去，經過這番删訂修改之後，莎氏劇竟不是伊利沙白時代的劇本，而成爲現代的劇本了。

他的成就還不止乎此。他由小戲院進步到馬戲場式的劇院；他使柏林變成了世界戲劇藝術的首都；他走遍了全世界（恕我不曾把中國日本打進去）。二十年來，他排演過的戲是不分年代，種族，國界，以及劇本之種類的：上自希臘古劇，下至太戈兒，阿尼兒的劇本，都在他的「寶藏」之內。他指導排演也不限於德國：巴黎，倫敦，斯多漢，戈本海根，朱利希，白恩尼，布達比斯，維也納，勃拿格，布卡雷斯諸都市，他都去過。如今他又在紐約排「奇蹟」了。

總括來因哈特的長處，亦不外兩端：有創造，有判斷。他在劇場之中，發明過

許多機械。但他的機械是爲應用而發明的，經過這次應用之後，再決不照本宣科，却又從事於新發明。譬如，他在「沈默倫」內用甬道，於是各戲院都效顰起來，殊不知他除此劇外決未再用甬道。他演「該撤」用高台階，於是大家又像瘋了一樣的用高台階，殊不知該撤要從台階上滾下來才能表明莎氏的詩意，而胡亂模倣便是無意識。諸如此類的笑話很多，使來因哈特看見，真要齒冷了。

固然他是個善於發明機械的，然而他始終是機械的主人，決不稍受他們的限制。他的甬道，台階，橋梁，轉台，前台，斑光等等，他都能指揮如意，不失他個人的新創造力。別家對劇本的解釋，布景，服飾，道具的製訂，他決不抄襲，而他別出心裁的地方又每每高人一籌。

勃拉姆一般人的見解，以爲舞台是生活，演員是人類。來因哈特則不然，他深得莎士比亞的三昧，相信世界即是劇場，人類全爲俳優。最近舞台與人生合而爲一的成功，純係來因哈特的力量，莎士比亞於數百年後得了他一個真知己，不免也要

在地下含笑了。來因哈特本乎此旨，主張藝術不當是主觀的表現，應當是客觀的印象。他的藝術是要與觀衆發生極密切的關係，從耳目以及各感官一直達到他們的靈魂上面去。他的劇場雖有大小不同，他的機械雖是日有發明，他的劇本雖是無美不收，而其最終目的還是不離乎此。這是我們要認清的。

莎士比亞和各大戲劇詩人寫的劇本，經從前的導演家排演出來，每每祇在文學方面，咬句嚼字方面用力，以致一般人嫌其太高深難懂。來因哈特却把以文學詩意作中心的弊端消除了。劇場不是詩人可以獨佔的，是要靠各種藝術家去合作的。正如華格勒一樣，來因哈特每劇的排演，都是各種藝術的結晶體。他是這樣一個藝術團體的領袖：他同繪畫家，音樂家，建築家，以至於電學家所會商的結果，即是排演的根據。在這種會商的時候，不知他要用多少判斷力了。

在劇場的歷史內，空前的大理想家雖推戈登克雷，然而實行其理想之大部分顯得有成功的還是來因哈特。我最佩服來因哈特，所以格外鄭重的介紹他。

（十三年三月）

來因哈特的「奇蹟」

近來美國極可紀載的事，不是一九二四年二月三日前總統威爾遜的死，乃是一月十五日在紐約世紀劇院開演的「奇蹟」（The Miracle）。

「奇蹟」的故事，和梅特林的 Sister Beatrice 一樣，也根據一段神話。劇中敘一個尼姑在濁世浮沉了七年，她的美貌害死了無數的勇士。最後她依然回了尼庵，女巫挾着她的死孩子逃走了。「奇蹟」彷彿還有故事可說，但故事並不是一件要緊的東西，——看過俄國舞劇的人誰能記憶他的故事呢？藝術劇或唯美劇的故事，祇算是一張紙，一塊布，一片木頭；我們要看的並不是紙，布，木頭，乃是上面所繪的畫。

「奇蹟」的著者是福穆勒（Karl Vollmoeller），第一次由來因哈特在倫敦阿林比亞劇院開演。連演了好幾個月，每晚都是滿座（九千）。這個成功，傳遍了全世界，

來因哈特的名聲於是更大。中間經過十多年了，去年才由該斯特（Morris Gest）經理，特地從沙爾次堡把他聘到美國來重演。該斯特的魄力非常之大，在紐約主持過很多大範圍的排演，這次爲演「奇蹟」，他也很費了一番經營。

該斯特去年特地往沙爾次堡去了一趟，和來因哈特，福穆勒，漢伯丁（W. Humperdinck, E. H.——諧樂者——的兒子），賴爾遜（Nilson——總隊長），及其他藝術家共同籌商進行。隨後又把蓋迪斯（Norman-Bel Geddes——舞臺佈景及服飾者）請了去，日夜和來因哈特會議。各種手續辦好了之後，該斯特發開始實行籌備，通常的戲，六星期就夠了，這次却費了他九個月。

上次我們已經說過，來因哈特的劇場是具有世界觀的，他的舞台與人生是合而爲一的，所以要創造幻象的鏡框舞台，決不能適用。加之「奇蹟」一劇，其空氣之造成，全仗那座中世紀的禮拜寺。於是該斯特便不惜工本，把世紀劇院的內容改造起來。裏面有窗子四十二個，沒有兩個同樣的，圍看聖壇的十一個窗有三十七尺

高，十尺寬。池子亦移開了二百座位，以便舞台擴充了些。總共用了些什麼材料，多少工人，費去多少錢，我在紐約時報上還看見過一個統計。總而言之，電線費一項，記得就是一萬五千元美金，難怪他們要說這是空前的大舉了。

蓋迪斯規畫佈景服飾，向來很有點名聲。這次能同萊因哈特合作，他的名聲當又更大了。他許多批評家的論調，對他這次的佈景，服飾（凡圖四百七十幅），都很稱贊許。

全劇的樂譜原是漢伯丁寫的，這次又由西爾林（P. Schirmer）重訂擴充了。劇中的跳舞由福開恩（M. Fokine）指導，並且他又加了許多新跳舞。

這次在紐約演的「奇蹟」，須有七百多人（初次在倫敦時，全劇共用三千人）。演員之外，在前台後台作工的也是好幾百人。這一千多人，都要聽萊因哈特一個人指揮。「吾皇萬歲！」在戲劇藝術的國度裏，有一個皇帝，大家都要服從他。我再引戈登克雷的話說，「吾皇萬歲！」

「奇蹟」之排練的時候，世紀劇院中，搭有高台一座，來因哈特坐（名半昇站）在上面，指揮一切。七百人的一個大團體，其或分或合，一舉一動，都是這個大藝術家一個腦筋裏想出來的。這一切動作都是有音樂和着的，要得一致諧和，便不能不費力指導了。他的助手拿着傳音筒，東奔西走；演員們彼此擁擠因而口角的也有；在這個嘈雜混亂之中，來因哈特却處之泰然，從容不迫地繼續發號施令。

有時候，主角尼姑不見了，她正在從她母親手中咬麵包；也許女巫又不見了，她正和一位先生（她的父親）在談早晨未談完的話。來因哈特決不發怒，仍然和藹可親地繼續發號施令。

所以，來因哈特雖是排演時的皇帝，但他決不是暴君。他是最受商量的一個人。

我們何以說舞台監督是皇帝呢？要答這一問我們不得不把戈登克雷的理論提要的說一說。從前的舞台監督（現在還是很多很多）是沒有全材的，布景要去向繪畫

家請教，音樂要去向音樂家請教，光要向光學家請教，跳舞服裝，無一不要去向旁人請教：結果是戲劇藝術，不成其爲整個的藝術，彷彿一領百衲樣，遍身都是縫。戈登克雷理想中的舞台監督，是萬能的，他對戲劇藝術的各部分，都具有精詳的了解；一切規畫，都須從他一個人的腦筋裏創造出來，指揮一班助手去奉行。他就是皇帝，他說的話就是法律。這樣，戲劇藝術方能成功一個天衣無縫的有機整體，才能眞算一件藝術的作品。對於這個理論，國際間享有大名的舞台監督都做到了；雖然他們各人取的手段不同，而其目的却都是相似的。來因哈特便是這樣的舞台監督中的皎皎。

但是，戈登克雷又說，舞台監督縱能規畫一切，却他決不能自己担任劇中的全體角色。演員縱然一千個願意服從他的指導，但他們不勻不覺間流露出的情感他們自己也無法制止：這個弊端便是破壞全劇精神之統一的大敵。所以戈登克雷以爲世上的演員非死絕不可，戲劇非用大傀儡去排演不可。戲劇藝術新運動裏的人，和

戈登克雷手挽手兒向前走，走到這裏，他們便不能不分道揚鑣了。以一人而規畫動作，佈景，服飾，光影，音樂，舞蹈，已經是一件不易做到的事；而他竟要廢去演員，復興傀儡劇，也難怪一般人咋舌稱奇，望而却步了。

雖然戈登克雷的傀儡劇還沒有得着圓滿的成功，而來因哈特的無聲劇却已經得有良好的結果了。無聲劇是用活人代傀儡，演員祇用動作，不用言語。戈登克雷論戲劇藝術，立有三大要素：動作，劇景，節奏。動作（姿勢）包含劇情的進展，劇景包含光影，節奏包含音樂和舞蹈。來因哈特的無聲劇，可以說是集戈登克雷學說之大成的證據。

來因哈特與戈登克雷，兩人在戲劇精神之統一上，其觀念，其方法，又稍有不同。戈登克雷的統一觀念是「空氣」，手段是「光」，「線」，「積」。來因哈特的統一觀念是「情感」，手段是「空間」。所以，來因哈特演「奇蹟」這齣無聲劇，便用香料來從嗅覺打動觀衆的情感，用音樂來從聽覺打動觀衆的情感，用動作，佈景，服飾，光

影，舞蹈，來從視覺打動觀衆的情感。觀衆涵養在這一團美裏面，不知不覺靈魂上便得了無量的慰安，無量的愉快。然而，觀衆並不知道自己是觀衆，更不是在從鏡框裏看西洋景；他們彼此間已溶化而爲一體了。這個整個的一致，其緣由就是空間的關係，因爲來因哈特的「奇蹟」是沒有舞台與客座的分别的。

（十三年三月）

莫斯科藝術劇院

俄國莫斯科藝術劇院成立於一八九八，至今已有二十五年了。這二十五年的成績，久為世人所昭然共見；其表演藝術，大家尊為世界第一。我這次能看他們表演的機會，實在是絕好的機會。

要知道莫斯科藝術劇院的歷史，我不能不先略敘該劇團的兩個中堅人物——史坦尼士拉夫斯基(Constantin Stanislavsky)和但真珂 (Vladimir Nemirovitch—Danchenko)。史坦尼今年六十二歲，生於莫斯科。他父親姓亞力沙以夫，是個富商。他母親是法國人，曾做過演員。他幼時在家庭便受過藝術的陶養。當時莫斯科的愛美的團體很多，他常常加入。不過他家庭很反對他以戲劇做職業，所以他雖晚間從事於戲劇生活，日間仍須在他父親的商店裏服務。因為家庭反對的緣故，他在戲單上印出的名字便改成了如今世人共知的史坦尼士拉夫斯基。好容易經過若干奮鬪，

他二十五歲時才跑到法國的 The Paris Conservatory 學表演藝術。這個巴黎劇校照例是不收外國學生的，但因他的祖母是法國籍，所以他竟遂了進這個著名劇校的宿願。次年他回了莫斯科，與同志組織文藝社；又次年組織實驗社。這班熱心戲劇藝術的少年，對戲劇的精神非常嚴重，與其他愛美的劇團不同。而史坦尼留法一年的經驗和反動，又使他的導演方法能於自成一家。他正在努力的時候，梅寧甘劇團(Meiningen)也正享盛名。這個劇團的布景是寫實派的，表演是自然派的；其影響所及，幾遍全歐，而以德法爲尤甚。當時史坦尼也受了他們的影響；不過他又苦心孤詣，改良導演及表演的技能，而以增進文化爲排演戲劇的第一任務。

正當史坦尼的愛美劇團在莫斯科享盛名的時候，又出了一件最要緊的事：史坦尼和但真珂結識了。但真珂今年六十六歲，當時是個戲劇作家和批評家。一八九五年，他在 Philharmonic Society 音樂戲劇學院充當講師，克尼白(後爲柴可夫夫人)就是他的高足。一八九七年他寫信給史坦尼，約在莫斯科會面。他們兩人會面之

後，在一家酒館裏談了一整夜的結果，便是如今鼎鼎大名莫斯科藝術劇院之成立的初步。彼時但真珂已胸有成竹，如何去戰勝困難，如何去達到目的，以至於劇院建築費須花二萬八千盧布，無不一一計畫妥當。

史坦尼和但真珂都是沒有錢的人，所以他們便向莫斯科巨商商籌墊款。莫斯科的巨商與上海北京的富豪不同，馬上就滿口承認了！有了這筆開辦費，他們就着手組織劇團，團員多屬史坦尼及但真珂的學生。他們租了一個很不出名的小戲院（Ermitage），馬上開演。他們最初的目的便是要實行「保留制」（repertory 即排練精熟，隨時可以開演的辦法；中國舊戲的制度，與這彷彿）。那時排練的劇本有「威尼思商」，「費阿多王」，「安提岡」；隨後又排練「海鷗」。

莫斯科藝術劇院的組織，大要如下：每齣戲的排演，先由史坦尼和但真珂商確。他們兩人又指派一個導演主任；得了這個導演主任的同意之後，他們又指派佈景主任及支配角色。然後導演主任召集全劇角色，佈景師，並邀請專門技師及藝術

家文學家，會商一切進行程序。商妥之後，纔開始排練。因爲有如此的討論，所以全劇的主要精神以及各部的動作都有了把握。於是舞台主任又會同演員分析劇中人物，討論他們的心理。排練的大部分是在圓桌上舉行的，要大家都有了完全的把握纔上舞台習演。

史坦尼雖是大導演家，但眞珂雖是大理論家，他們所僱的導演主任雖負有很大的責任，然而他們決不侵犯演員的自由創造；因爲這個劇團的演員都是既有根底又肯用功的人。他們能把自己要扮的人物的精神，充分融會在心中，所以一字一句，一舉一動，無不有一個內心的動力在那裏指揮。各個團員是一個完美的部分，聚合這些完美的部分而成一和諧的完美整體：這就是莫斯科藝術劇院的特長。

他們的表演藝術，有一個共守的信條：要在舞台上描寫人生，須要從藝術之眞的透闢處去見現實；須要用簡單而合乎人生的形式去表現簡單的日常事實之內部意義，但又須有藝術的勻稱，使人類精神的生活可以顯明。他們的統一觀念是美育化

(Cultural—aesthetic)，他們的統一方法是風格化(Stylization)。他們的寫實與十九世紀晚年的不同，也與梅寧甘劇團的不同；也許在我們還不會製造一個新名詞以先，暫且稱他爲寫實；但這個寫實不是外表的寫照，他含有無限神秘；他不是描寫人生，他是描寫人生的靈魂。

在莫斯科藝術劇院寶藏內保留的劇本之中，最重要的也有六七十。俄國劇本如兩個托爾斯太，郭哥兒，普斯金，屠格涅夫，阿斯陀夫斯基，杜斯托耶夫斯基，柴可夫，高基，安得列夫等的名作；外國劇本如莎福克里士，莎士比亞，莫利哀，戈登尼，伊卜生，梅德林，史德林堡格，達浪趣渥，霍卜特曼，漢生等的名作，都包括在內。最令人注意的有「漢姆烈德」，「青鳥」，「海鷗」，「櫻桃園」等劇。

說及「海鷗」(Sea Gull)，有段故事得附帶提一提。柴可夫的這本戲劇，從來無人過問，幸得但真珂有眼力把他從故紙堆裏提出來排演。扮劇中主角的是他的女生克尼白。克尼白初次公演時因用力過度，以致生病，女日不能續演。他們打算暇

去賀柴可夫，說這次的成功幾出人意外，但次日必須停演。柴可夫以爲他們騙他了，當時趕到莫斯科去一看究竟。其實呢，這次的成功是眞的，藝術劇院的名與成立，也從此而始，後來他們並把海鷗做了劇團的花紋，以作紀念。此外，柴可夫和克尼白盤桓了許久，彼此竟發生戀愛，一九〇三年兩人竟結了婚，——雖然克尼白始終沒有拋棄演員生活。

俄國革命以後，莫斯科的經濟狀況起了變化，該劇團不得已到德與波蘭去了一蹓。戰後俄國的情形又變，他們到美國去了一蹓。今年到美國是他們的第二蹓了。經理藝術劇團的又是上次說過的該斯特。這次不但在紐約開演，而且遊行幾個巨埠。碧池堡是美國有數的富區，所以也有鑒賞藝術劇團的機會。

這次莫斯科藝術劇院在碧池堡開演五齣戲，可惜我不得已漏了一齣。我所看的四齣是「費阿多王」(Tsar Fyodor Ivanovitch, by Alexei Tolstoy)，「櫻桃園」(The Cherry Orchard, by Tchekhoff)，「貧窟」(The Lower Depths, by Gorky)，「卡

拉昆仲」(The Brothers Karamazoff, Scenes from Dostoievsky's novel)。除「櫻桃園」我從前讀過英譯本之外，在看戲之先我們還得先讀英譯的劇本，否則便有墮入五里霧中的危險。雖然觀衆不懂俄文，而其聲音中所表示的情感，姿態中所表示的情感，無一刻無一處不與觀衆以極深刻的印象。從前我看了許多稱頌莫斯科藝術劇團的書籍和論文，我常有幾分不信；這次我領了他們四次教，才深爲膺服，——不獨深爲膺服，而且得了點觀於海者難爲水的毛病，隨後看美國流行劇團的戲，總覺有幾分不對勁了。

其實呢，美國劇團的制度不良，所以才敵不過莫斯科藝術劇院。如果拿個人去比較，如安格林，如馬婁，如巴里莫爾，如西得尼諸人，都還不可幾及。美國的台柱制度一日不破，保留制度一日不興，終於沒有趕上莫斯科劇團的希望：這是可以斷言的。莫斯科劇團因有保留制度，所以表演精熟；因無台柱制度，所以人自爲戰，各抒己長，而又諧和一致，成功一個有機的整體。而且，劇中的角色，絕無派

躁，縱使彼此對調，亦無妨礙。這次史坦尼因病未演，而接替他的卡沙洛夫據許多尼說比史坦尼還扮得更有精神。我錯過了史坦尼劇是一件憾事，可惜了人說卡沙洛夫的更有精神也未嘗不是一個慰藉了。

莫斯科藝術劇團是以團體得名的，因為團員個個都稱得起台柱。我極力挑剔，總找不出誰比誰好來。不過因為名子順口些的緣故，我更記得莫斯克芬（Ivan Moskvin），卡沙羅夫（Vasily Kachaloff），克尼白（Olga Knipper-Tchekhova）些。也許我最喜歡莫斯克芬，因為他扮「費阿多王」裏的王，「貧窮」裏的路加，「櫻桃園」裏的西與書記，三種極相懸隔的人物，他能用化裝，發音，動作，使觀衆不能認識他的本來面目，而祇認識王，路加，書記。

（十三年五月）

表情的工具和方法

表演藝術是什麼？亨利歐文說，牠是『實現詩人的創造，使之有肉有血，叫你用心靈於紙面所領會的人物在舞台上現身的。』馬克里狄說，牠是『測量行爲之幽邃處，探索牠隱伏的動機，體貼牠情緒的微顫，並領悟字句背後所含蓄的思想，以便把演員的心境完全變到劇中人的心境的。』多爾馬又專指悲劇說，牠是『無誇張之雄偉與無瑣雜之自然二者的融合。』他以爲，這是非具有高等感應力和智力不可的；我們且再引他的話：

『具有這兩種天才的演員，須再另下一番研究。第一，他要不斷的練習，那末他才能了解各種情緒的深處，才能說出話來恰合劇中人處於某個情境時的口脗。這番工夫做到之後，他不能祇走上台去把這些研究所得的東西搬演一次，他還須能夠把偶然感覺到的機變，以及臨時心裏激動的情緒，表現出來。以後再演的時候總應

辦呢？要使他一時得的靈感不致遺失，在沉靜的休憩中，他的記憶力就可以追念當時聲音的高低，姿態的表情，以及各種動作——一言以蔽之，他臨機應變時的心境，他最得意時所做到的一切，都須追念。再用智力去練習這些得意之作，把他們聯貫起來，整理起來，下次再演時自然可以隨心應手了。這類偶然得到的印象最易消失，所以演員下場之後不應該為第二場作準備，應該重演剛才演過的東西。下過了這番工夫，不但智力能有長進，而且感應力所創造的東西也能隨時保存起來。如是久而久之，二十年後（至少要這樣久）一個有才具的演員，才庶乎可以扮演若干脚色而近於完美的地步。』

亨利歐文，馬克里狄，多爾馬，都是近代有名的演劇家，他們的話都是從經驗得來的。做到老，學不了；表演藝術尤其如此。感應力和智力雖是由於天賦，如果你不肯繼續的去訓練，不斷的去運用，也是沒有成功的希望的。天下無難事，祇怕有心人；志願做演員的祇要肯多吃些苦，天天做訓練運用的工夫，誰敢說他們將來

不也是亨利歐文，馬克里狄，多爾馬？

我們要訓練要運用的是些什麼呢？

演員在舞台上是先有思想，再有動作，最後才有言語的，雖然牠們互相聯貫，難以分開。爲研究方法上之便利，我們且把動作和言語分開；至於思想方面，那是要隨劇本之精神，情境之變遷，人物之個性而異的，不便舉例。無論如何，一字一句，一舉一動，或不發一言，不作一動，無不是由思想去指揮。所以，我們研究表情，第一二步便須研究劇中人的心境及品格。

一 心境

劇中人的心境如何推測呢？我們必須研究——

(1)本人的詞句，

(2)他人提到本人的詞句，

(3)本人與他人的關係。

同時我們必須注意——

（4）本人特點對全劇結構之動作的影響，

（5）本人特點對他人的影響。

這樣研究下去，劇中人從幕起到幕落，心境上的變化，我們都可以明若指掌了。要徹底明瞭了劇中人心境的變化，我們的動作及言語才能隨之而變化。

二　品格

我們可以用（一）條前三項的方法來決定劇中人的——

（1）性別及年齡，

（2）父母，

（3）出身，

（4）現時的環境，

（5）地位，

（6）各種特性。

一個人的品格不同，當然他的動作及言語也不同。要把品格和心境二者綜合起來研究以後，我們對這個脚色才能得一個確定的觀念。這個觀念一經確定之後，不可輕易改變。演員在舞台上一切思想都是從這個觀念上生出來的。我們的五官百骸，祇是一些爲傳達思想用的工具，爲表示情感用的工具。可是，此時表示的情感，不是我們自己的情感，傳達的思想，也不是我們自己的思想，因爲此時我們應該已經把自己完全忘記了。

表情的工具有兩種：姿態，聲音。姿態表情連同上述兩步共有七步；聲音表情也自有七步。我如今先述姿態表情。

三　步伐

演員上舞台去第一件事是登場，所以我們須先研究劇中人的步伐。

（1）開步的大小。大致是男子的步伐大，女子的步伐小，雖然也有帶女性的男

子和帶男性的女子。

（2）脚尖的角度。過於向外的表示傲慢，遲鈍，甚至於極端的輕浮。稍微向外的表示瀟灑。一直向前的表示小心，聰明，有力。向內的表示猶豫，畏葸，恐懼，懦弱，以及心不在焉。

（3）提脚的方法。膝頭易彎的表示柔弱，膝頭伸直表示敏銳的習慣，虛僞的情感，以及各種由强烈思想發出的動作。

（4）下脚的方法。脚尖先着地的表示能舞，輕巧，靈活，便捷，以及聰明，清爽。平脚着地的表示愚鈍，古板，小心，有權。脚跟先着地的表示遲鈍，疎忽。

（5）踏步的輕重。輕重的表示與下脚方法的表示相似。

（6）行步的快慢。快的表示年輕，快活，暴躁，操切，活潑。適中的表示溫和，耐煩，持平。慢的表示小心，畏懼，沉鬱，衰老。不過我們要注意，人們的表示，時常兼有上列數種特性，所以演員須要融會貫通的去運用。

(7)行走的趨向。兩人在台上換身岔過去不是容易事，須要格外小心，一直對着目的點走去的，他的思想一定也是直線的。走路欲前不進的人，他的思想也是欲前不進。

四　伸張

臂與手是權能的符號。如果我們看人的影子，膀子不伸開與伸開膀子的有多少分別？鳥也是一樣，翅膀張開與不張開的有多少分別？鳥！想想：鳥之翺翔，鳥之翩舞，鳥之起落：那有多少好看的姿勢！可是一隻鷄有時也振翼而飛，飛不五步。振翼的鷄同翺翔的鳥，其間相去幾何？我們是要取法海鷗呢，還是取法老母鷄呢？

膀子的動作，也有牠簡單的意思。

(1)伸張的遠近。這個遠近是與開步的大小相稱的。牠動的表示，也與步伐相同。不過膀子有三個活節：可以從肩骨上動，可以從肘骨上動，也可以從腕骨上動。

（2）伸張的角度。男子作銳角，女子作鈍角。肘與膝相當，肘也能表情的：合着兩手試一試，就知道肘之功用了。

（3）手指的伸屈。手指與脚尖相當。手與臂相關，正如足之與腿相關。演員的一切動作要靠手指去指定，去顯明。平手也能導引膀子的動作，手指不與焉。這樣的動作表示遲鈍，懆切。兩臂無精打采的垂着，手也無力，指也無力：這個姿勢是與慢拖着兩條腿的姿勢相稱的。

（4）伸張的力量。這是隨劇中人之地位，年齡，性別，各個特點，以及情境之變遷而異的。

（5）伸張的快慢。快慢與力量不同。動得快的可以無力，經慣的人不見得有力：動得慢的反可以表示沉重，有力量。力量之輕重是由立意之輕重而定的。再者，演員常有快慢不宜的毛病，一句長話還沒有說完，他舉起來的手早放下去了。要除掉這個毛病，非經長期練習不可。手起要起的自然，落也要落的自然。脚的動

作也是一樣。

（6）伸張的趨向。伸張的趨向與行步的趨向完全相同。

（7）伸張的多寡。在台上走許多路的人也許手臂可以一動也不動。海鷗的翅膀不是老張着的：牠飛是有意識的飛，——風輪之飛便是無意識的了。我們有一條規矩：寧可少動，不可多動。受過抑制而發生的動作，效力更大！

五　細秒

手的功用不下於面部。看過帕夫羅娃的舞蹈，看過杜絲的戲的人，總不能忘記她們的手和指罷。我們身上的一切都可以作表情用的，不可因手指是肢體的細杪而輕忽牠。手白不是好看，手也得有表情才算好看。心底深處的微波，要能傳達到十指尖兒上去才是工夫。音樂家天天在琴上練習，做演員的也得天天有他們的練習。

（1）拳掌的伸屈。手之伸屈也是表示個性和思想的。手屈是思想上的收縮，所以握定雙拳可以表示秘密，小心，恐懼，自私，殘忍，古板，抵抗，威嚇。半伸半

屈乃是思想之靜止，表示疎忽，隨意，溫和，慈祥，恍惚。伸開的表示誠懇，良善，威權，勢力，驚惶，以及思想之弛張所發出的各種動作。手與指又可以分開來研究。手伸開而手指併攏的表示堅決。女子扮男子時最要留意手指，不可叫牠們張開。指頭代表思想的發生；牠們包含感覺力，活動力，發揮力。要會運用手指，的確不是一件容易事。

(2)伸屈的角度。伸屈不外作鈍角式及作銳角式兩種。大指拇是當格外注意的。握拳時把大指拇藏在手心裏，表示秘密，狡猾等等。如果把大指拇伸開，讓牠向後仰着，那便是表示抵抗，專橫等等。

(3)手指的伸屈。手可以在肘上動，在腕上動，而指又可以在指的骨節上動。這些小骨節很不受調度的，我們非時常練習不可。指在掌節上動，同指在指節上動，有多少分別！舞蹈家和音樂家的手指，同切菜劈柴的人的手指，有多少分別！

(4)手動的力量。手動的力量，可以改穟手的形態。曲屈的手表示劇烈的激

動；安詳的手表示柔和。

（5）手動的速度。手動的速度與臂的快慢規矩相同。

（6）手指的趨向。手與指是使演員和他周圍的東西生關係的媒介。這件東西在舞台上也好，祇在幻想中也好，我們用指頭指去，就能使我們彼此間生出關係。「指」是第一種功用。『看！天上一輛飛機！飛往南邊去了！啊，翻觔斗了！傳單，撒下了一陣傳單！又一個觔斗！啊呀，墜下去了！』我們且去練習，在屋內練習，看我們的手指有無功用。「做」是手與指的第二個功用。王三姐進窰，羅氏女採桑，都是靠做手的。舞台上有道具也好，無道具也好，演員沒有能做的工夫是要失敗的。手，指，尤其是眼睛，都是「做」的好工具。我們又說，又指，又做，於是舞台上（莫若說心的舞台上）便充滿了象徵，充滿了具體，否則又何貴乎演員，我們自己在家裏念劇本好了。

（7）手動的多寡。手動的多寡隨人而異。有時一隻手或一雙手是看不見的，甚

至有的手簡直始終不能令人注意：這是不妥當的。最好預先立一個計畫，什麼時候怎樣動，要能一步一步的用去，直到全劇的焦點爲止，使動作與劇情相脗合。如果有一處要人特別注意手，最好預先把牠藏一會兒，及到動起來，才更有效力。如何分佈，如何使之勻稱，都是要預先細細揣摩的。

六　軀幹

臂與手和指相聯，軀幹與面目相聯。軀幹可以與面目並用，亦可獨用，牠也是表情的工具。法國哥侖比亞劇場及莫斯科藝術劇院的演員，最長於運用軀幹。運用方法雖多憑直覺，但也能預先練習。

(1)軀幹的屈曲。舞台上好比是一幅畫圖，演員軀幹的屈曲，是人物畫上姿態的要素。不重要的劇中人軀幹屈些，他思想變至伸張狀態時，他的驅幹也就挺直了。

(2)屈曲的角度。隨思想之變遷而異。

（3）扭轉的節錯。大半人從肩部扭轉軀幹。女子的腰柔，她扭轉的節錯多半在腰部。扭轉的節錯之運用，隨品格及情境而變化。

（4）屈曲的力量。坐到椅子上去，靠到門框上去，倒到地板上去，倒到母親懷裏去，倒到情人懷裏去，其力量之輕重，也要依劇中人的品格及當時之情境而變化。

（5）屈曲的快慢。快慢與力量不同，其理與動臂相同。

（6）前面的方向。演員不定要始終朝着觀衆的；半面，側面，背面，都可以表情。

（7）屈曲的多寡。以變換多爲主，但不可僅爲變換而變換。

七　顧盼

我們平時說話常有伸手動脚，搖頭幌腦的毛病；演員在舞台上不得有這種毛病。頭不是隨意點，隨意搖的，輕輕一動，也得包含許多意思。我們要先戒掉平時

的一切習慣，把面目，肢體，一切都變成不自主的工具，讓我們所扮的劇中人用思想去自由指揮。

（1）視線的範圍。從視線的範圍，我們可以決定思想的範圍，以及其人之個性的表現。譬如，祇慮自己的人總兩眼望着自己；縱然有時望人，可馬上又回到自己身上去了。虛浮的男女，最愛看自己的服飾，頭髮，手，脚，眼面前的家私。人越開展，他的視線範圍也越廣泛。

（2）（3）角度及節錯。頭，眼睛，都是可左可右，可仰可垂的工具。牠們的屈曲及扭轉，可以與軀幹正相反或正相隨。彼此間反隨的變化很多，每樣各表一種情感。

（4）用目的力量。眼睛是演員的第一利器，他思想的浮沉，無不在眼角眉梢上流露出來。鄭重的人用目久而誠，輕浮的人從不肯把一件東西多看一會，過細看一會的。

(5)用目的快慢。這也是隨思想之起落急徐而定的。

(6)用目的方向。演員用目的大毛病是不轉睛的釘着和他對話的人，這是不自然的。用目也要像用手一樣，得預先有一個計畫，說某字某句，或聽某字某句的時候，眼睛應當望什麼地方，應當怎樣望法。計劃定了再成天去練習，不自然的也就變成自然了。

(7)用目的多寡。我們的眼睛不是老睜着的，用要用得經濟。聽人說話或自己默想的時候，最好把眼簾垂下來；那末，該睜大的時候再睜大，豈不更有效力嗎？

要運用面目肢體這些工具沒有什麼難處，說出來很簡單的，而且是大家都想得到的。不過當眞上了舞臺可又身不由主了，面目肢體都宣告獨立，不肯服從指揮。兵馬上陣不受指揮是沒有好訓練：兵馬是應該受長期的訓練，不斷的訓練的。我們第一步應當糾正或拋棄我們固有的習慣；或是說，應當完全管理我們的習慣，揮之便去的時候，牠們便得去。第二步是不間斷的練習運用的方法。第三步是求美。最

後才是得心應手，莫不如意。

這些運用工具的方法也許太機械的了，同文法一樣的機械。但是不習文法那能一躍而懂文學，雖然我們人大了都厭惡文法，唾罵文法。

下文再述聲音表情的七步。

(一)讀法。我們中國語言還沒有統一，目前推行國語還沒有成功，讀法如何去定標準的確是個大問題。當然，注音字母可以大稱其忙，我們目前也祇有注音字母這一件工具。無論如何，我也是主張舞臺上的讀法要以國語為標準的。

中國字不全是一字一義的，也有二字或數字才成一義的。「寫」是一義，「字」是一義，「寫字」又是一義。我們讀「寫字」的時候，便不能把兩個字分開，——不能把「寫」字連到上文，「字」字連入下文。若干字聯成一個意思的時候多得很，何處換氣，何處頓挫，都是不可不研究的。

(二)輕重。一個字成一義的單字，幾個字聯成的詞，一豆，一句，一段，一

節，須有輕重的變化。什麼地方輕些，什麼地方重些，都是有意義的，都是由心境的變遷去指揮的。我告訴初學的人要有輕重的變化，居然有人就一字剛一字柔，像滴滴答答的機器響起來。輕重不是單爲變化而發的，背後要有相當的思想。

(三)高低。高低與輕重不同。輕重是比較的；輕重與輕重之間又有高低的比較。滴答是一輕一重；滴答可以一高一低，也可以同時高同時低，雖然牠們永遠是一輕一重。

(四)快慢。一字，一詞，一豆，一句，一段，其間的快慢，當然不能一律。有的部分應當快些，有的地方應當慢些。聲音的快慢，與心房跳動的快慢，情緒發展的快慢，都有密切的關係。

(五)寬窄。寬窄要和高低去比較研究的。舞臺上的耳語當然是低音，爲什麼敗門票的人都聽得見呢？相罵有時是高音，爲什麼第一排的看客不覺得炸耳朵呢？這就非運用寬窄不可了。十根低絃發出的低音當然可以達遠，劇中人耳語大家都聽得

見不足爲奇的。一根高枝與此相反。

(六)神情。說話神情的不同，我且拿「不行」兩個字做例，讓練習演劇的人去自己揣摩。

下面的六個「不行」，要用恰當的聲調說出。說時不但要口吻逼真，而且要表示相當的情感：

(1)有一個素不相識的人，來勢洶洶向你要錢，你說——「不行」。

(2)假使他是你的好朋友，而且他言詞懇切，可是你實在手頭不便，你說——「不行」。

(3)你後母所生的弟弟向你要錢，你原不願給，却又有些礙難，你說——「不行」。

(4)這次是你的小兒子向你要錢，你故意說——「不行」。

(5)你的太太要錢買米，你沒有領到薪水，祇得說——「不行」。

(6)你的姨太太向你要錢去打牌，你一面掏錢袋，一面說——『不行』。

(5)你的情人向你借錢，你適逢沒有，祇得說——『不行』。

(6)你的丈夫逼着你當首飾換錢，你說——『不行』。

(七)節奏。戲劇既發端於舞蹈，戲劇的意義既是動作，那末，無論是姿態或是聲音，都當以節奏爲指歸了。各種藝術的根本原則，不外乎節奏同諧和；所以在聲音表情上，節奏尤其是最重要的。舞台上的語言須具有詩的節奏，音樂的節奏。演員做到了前六步是不夠的，要做到了這一步，又佈置之，勻稱之，使之彼此諧和，才算完美。

要做到這七步，不是一朝一夕之功，我們須有耐性，須繼續不斷的去練習。工欲善其事，必先利其器；一般等登台以後再正式表演的『愛美的演員』，我們是不贊成的。關於姿態表情及聲音表情的工具和方法，我現在簡單的陳述了一遍。大匠能與人以規矩，不能與人巧；神而明之，那要存乎其人了。『如是久而久之，二十年

後，一個有才具的演員，才庶乎可以扮演若干脚色而近於完美的地步。」

在這二十年的頭一年，我要介紹少年演員去練習四句話。說這四句話的時候，思思，動作（頭部，身部及肢部的動作）都要互相聯貫，不即不離。這四句話是：

大地龐龐，

高天渺渺，

遠處的星辰：

我向一切祈禱。

（十四年十一月）

論表演藝術

是先有劇本還是先有表演呢？劇場的歷史告訴我們說先有表演，因爲最初編劇家和演劇家是一個人。戲劇的起源是這樣的：有兩三個人忽然發了奇想，要把古代神話或祭儀用動作表演出來。因爲表演，才一面編成了劇本。後來他們便分工了，演員裏面漸漸有了專門編劇的人。這個演員又用心研究，使劇本在劇場內更爲合用；然後演員中的領袖才又把劇場改造起來，使編劇家與演劇家有合宜的用武之地。所以劇場二千五百年的長歷史，祇是兜了一個大圈：從演員開始，又回到演員。

未開化的民族有表演沒有劇本。現存的証據不須到太平洋的荒島上去搜集，在大中華民國領域內（大都市裏面！）都可以隨手找得。直到如今，我們相信「文明新戲」還是不用劇本的。（我自己五六年以前也在學校裏演過不用劇本的戲，此時

我順便招認出來。）表演在戲劇上的重要，於此可見了。

戲劇界產生了一位先知，說了廢除演員而用傀儡的預言。我是個迷信者（或許是有理性的迷信者），我深信這個預言是會實現的。但是，在這個預言還未實現以先，劇場內的演員依然是有肉有血的人的時候，我們還是不能不研究表演的藝術，——雖然戈登克雷不承認這個表演是藝術。

表演可以分作四類：第一類是「寫實」，第二類是「派別」，第三類是「內工」，第四類是「寫意」。（這四個名詞非常不妥，我們暫且放開罷。）第一二兩類是相似的：扮演什麼人便是什麼人；其不同之處：第一類能於變作各種各樣的人，第二類則流入扮老人則始終扮老人扮青年則始終扮青年的派別。第三類的表演，不在乎化裝（第一二兩類是一部分借重化裝的）。這類的表演，非大演員不辦；譬如卓別靈一樣，演員能隨時隨地用音節面容舉止來表現他們心內的感覺。第四類與前三類都不同：前三類的表演以舞台為範圍，演員自己忘却了是在演戲，他們自己已經變成劇

[illegible]的人了。第四類是不要忘記了自己是演員，是在舞台上對着觀衆表演戲劇的演員。他們的主要精神，是要把他們對於劇本的解釋，從台上傳達到台下去，使劇場成爲一個整體。

在現代戲劇史上，莫斯科藝術劇團當然要佔一重要位置。他們的演員有兩個大長處。第一，如果一齣戲演到半中時，觀衆全靜悄悄地打太平門溜出劇院，演員是可以不覺得的；他們演戲的便忘了舞台是舞台，忘了台下有觀衆，忘了自己是自己！第二，全團演員是任何角色都會扮演的，（當然男的不會扮女的，這個本領他們還得到中國留學幾年！）所以絕無所謂之台柱制度。

祇能演一個派別的演員，在如今這個黑暗的劇界裏，還是汗牛充棟。紐約百老匯路的劇院，全爲台柱制度的毒烟所彌漫。這也是習慣上經濟上幾種勢力的壓迫，營業劇院才不得不勉受台柱制度的屈服。倫敦也是一樣；都里巷上祇見台柱，不見舞台。也罷，祇要我們有幾個入了化境的演媒烈德，李琪第三，也可慰藉；但連嗎

啡都受不住的中國「病嬰」舞台，那便夠人惆悵了。

杜絲（Eleanora Duse），白恩哈（Sarah Bernhardt），安格林（Margaret Anglin）等的長處不在乎她們的化裝（女子的化裝原很有限），她們出台時觀衆可以一見而知其爲誰（莫斯科藝術劇團的演員在台上差不多不能辨出他們的本來面目）。她們的變化是由內而外的，一字一句一舉一動，都能恰到好處，充分表出劇本的精神，及她們領會到的情緒。

最近劇場　上發生了一種新運動：劇場祇要四堵牆！寫實派排演的標語是『打破第四堵牆』，其實第四堵牆依然存在，不過爲方便觀衆起見才給他打破開來罷了。所以嚴格的說，寫實派劇院裏有五堵牆：四堵圍着劇場，一堵隔開了演員與觀衆，如今的運動，就是要打破這堵隔開演員與觀衆的牆，使他們彼此成爲一體。換句話說，從前的舞台是一個「西洋景」，觀衆從「鏡框」裏看他。如今要戳穿西洋景，讓觀衆也做這幅西洋景上的一部分。（請參看我關於來因哈特的兩篇文字。）

表演藝術的新潮是與上述的那個新潮同源的。要詳細討論這個運動便不能不牽涉到別的藝術上去，尤其是繪畫的藝術。寫實畫（representational）是與寫實派的表演平行的；寫意畫（presentational）是與這個新運動平行的。寫意畫是要把若干形體的關係宣達出來，不問這些形體是否屬於日常生活的範圍之內。新式的排演也是一樣：與其用畫的佈景，立體的布景，不如老老實實就讓後面的幔子去做幔子，讓建築物去做建築物，並不強勉地要人去相信幔子是城牆，建築物是宮門。新式的表演也是一樣。化裝作老人，便自信是老人；站在舞台上，偏要說站在起居室內；咬定牙關不承認這全是假的；又裝着不理會台下有一大羣人在看他：與其這樣，不如老老實實地自己承認自己是演員，台下有人在看他，他的職務是要用他的藝術去得觀衆的贊賞。

表演的藝術不是可以從書本上領會的，也不能用文字把他陳述出來，技能是可以傳授的，藝術不是可以傳授的。那末，要研究表演的藝術從那裏下手呢？我們不

舫引一個最簡單的例，——三個字：「這裏來。」

女演員　……你選的材料也許我沒有用過。

導演者　啊！用過的。我祇要三個字：「這裏來。」

女演員　這裏來？

導演者　對了，要用這三個字去表示用意，注重，神情，景況，個性，環境。

女演員　（脫下帽子和披肩。）好罷，我準備好了。

導演者　兩個情人站在母親面前，要求她允准；那個男子是沒有錢的；她和她的奢望奮鬥；這件事在她自己很不易解決；最後她伸開雙臂喊道——

女演員　這裏來！

導演者　母親喚她的孩子，這孩子淘氣惱了她。

女演員　這裏來！

導演者　如果這孩子是她的繼子。

女演員　這裏來！

導演者　一輛馬車跑來了，孩子站在街中間，母親心裡嚇壞了，她招呼她親愛的孩子——

女演員　這裏來！

導演者　一個女人哭哭啼啼送別了她出去替國家打戰的丈夫；她惟一的安慰者衹有兒女，她呼喚他們，要把他們抱在懷裏。

女演員　這裏來！

導演者　她的丈夫回家了。她看着他走來時，心裏非常愉快，她喊她的孩子們——

女演員　這裏來！

導演者　她和她的丈夫摟抱着，她看見她的男僕，彷彿要把她的快樂分

些給他，她喊着說——

女演員　這裏來！

導演者　一個母親的愉快情緒，你都充分地表出了。現在嗎，有一個傷心的寡婦，她的財產全給火燒掉了，她要對付一些債主，他們因索債而逼死了她的丈夫。她站在他的屍首旁邊，指着他的遺體，叫債主看他們的成績。

女演員　這裏來！

導演者　啊！你表示痛苦好像你在親身感受一樣。

上面一段「這裏來」，是華德女士（G. Ward）一個獨幕劇裏的對話，李德爾（George Riddle）時常在讀劇會育讀的材料。我把他從貝克教授的「編劇術」裏意譯出來，以便要做演員的去慢慢揣摩。由此類推，我們可以自行假定各種情況，用各種語言來表示我們的情緒。三個字如此，三句話也是如此；三個對話如此，三幕整劇也是如此。再加以面部及肢體的訓練，心靈的修養，要做成一個大演劇家也不難

了。有了基本的技能和訓練，才能說到趨向那一類的表演藝術上去。

（十三年五月）

再論表演藝術

天下有一種人，他們藝術家的態度最充分，他們表演的天才最顯著，這種人不是成人，却是我們所習見的小孩子。第一，小孩子成羣的玩耍，甚至於一人獨耍的時候，除了玩耍而外，他們別無目的。你理會他們也好，不理會他們更好，也許理會他們反倒不好。這是他們藝術家的態度。第二，小孩子們能夠就他們的觀察所得，運用變化，做出許多不可思議的故事來。這些故事雖然是近於摹倣，可其中必少不了一大部分的新創造。你留心看看小孩子們耍親，打戰，便可體會出多少神妙的意象。他們的傢伙，器具，儀式，方法，態度，精神，都「像」真的，却一毫也不「是」真的。這裏就是他們流露出來的表演天才。

要成功一個表演藝術家，你是非具有小孩子這兩種本領不可的。假使你是個演員，你祇消對你的藝術用工夫就夠了，有沒有人理會你，那是在所不顧的。若是有

批評家要來理會你，你最好是不理會他。這是一件萬不得已的事。詩人用的是文字，畫家用的是紙筆，你用的是你自己。詩人可以躲到象牙塔裏去，畫家可以隱到林泉之間去，他們的作品，一樣的可以和世人相見。你呢，作者和作品分不開來，你得和觀衆在劇場裏見面。因爲看不見作者，評詩評畫還可以不牽涉人身；評劇就辦不到了。所以，純粹批評表演藝術的人就不可多得，一不小心，你就得上他們的當。古今有很多演員享受盛名，原因祇是他們的年青，俊秀，美麗。這種盛名是不可靠的，曇花一現，三兩年總不免露出馬脚。還有你的習慣，你的嗜好，你的全部私人生活，在在都足以惹動批評者的注意。這是在說你好那方面的危險。在說你壞那方面也是一樣的，他們容易牽到你的人身；又因爲他們批評的不僅是你的作品，而且是你的人身，你再寬宏大量些，也不由得不生幾分閒氣。要免除這些煩惱和阻碍，祇好奉小孩子爲師，除了表演而外，不再抱任何目的，不去理會人，也不要人來理會。演員與評劇者老死不相往來，受損失的是評劇者，不是演員。

表演是「像」眞，並非「是」眞。『孔子愀然曰，請問何謂眞？客曰，眞者，精誠之至也。不精不誠，不能動人；故強哭者雖悲不哀，強怒者雖嚴不威，強親者雖笑不和。眞悲無聲而哀，眞怒未發而威，眞親未笑而和。眞在內者神動於外，是所以貴眞也。』（莊子漁父篇。）所以，要做到一個眞字，用的工夫在內不在外。這一點是說你的「藝術智慧」（artistic intelligence），可是在運用「情感工具」（emotional instrument）方面，那就非熟悉技術不可了。譬如，一座與人大小的石像，供在三尺來高的台上，擺在公園裏，那是可以的；假使把它放到太和殿的房頂上去，或用承天柱頂了起來，那個比例便奇醜無比了。一個談吐風雅，舉止大方的太太，在公館裏客廳裏是人人稱道的；不錯。這次我們要扮演一位貴婦人，請這位太太走上台去說話行不行呢？——自然假定她不是怕羞的。舞台不是客廳，那怕上面的布景像客廳；舞台上的語言舉止不是眞的，祇是像眞的罷了。因爲劇場裏有它的透視，有它的比例，你單是「眞在於內神動於外」是不夠的，還得要奉小孩子爲師，依照情

形，變通你的工具和方法。

根據這個理由，蕭俄得（Bronson Howard）便替表演藝術下了一個定義。他說，『根據劇中人依照劇本情形所指定的實際生活而發出的語言，動作，和形狀，在舞台上去作出「似是而非」的語言，動作，和形狀，這個藝術，就是表演藝術。』他又加上了這樣一段解釋：『演員的藝術，就是要叫劇場內的觀衆，有許多坐在一百來尺遠的觀衆，「以為」他的語言，動作，和形狀，是和他所扮演的劇中人一樣；而且，十回就有九回，要他們以為如此，祇有一個方法，就是「不」這樣做；另外做點別的東西罷。』

許多有了藝術家態度，表演天才的小孩子，為什麼不都成功表演藝術家呢？足見天才不是可靠的，此外還得需要訓練。劇場的藝術，和一切藝術一樣，有它獨具的困難，特別的限制。可是，天下也有很多奇怪的人，他們什麼都幹不好，却單會幹一件事，而且自己還莫名其妙，不知是怎麼幹好了的。要怎樣才做得好，為什麼

做得這樣好，都不關緊要，因爲藝術家最上乘的作品是非從無意中流露出來不可的。當眞去追求「爲什麽」，研究「要怎樣」，縱然你不失敗，落入二三流是在所難免的。這不是「行易知難」，這簡直是「行好知壞」了。如果，你有了天才，又受了訓練，然後由着天才去不知不覺自由運動你從訓練裏得到的東西，那末，在表演藝術上，你的成功雖是也許不多，而失敗是決計可以減少的了。

一個人的天才，不是可以勉强的。有些人宜於畫，有些人宜於詩；還有些人宜於升官，有些人宜於發財。一種天才有一種範圍，祇要在這個範圍以內達到相當的程度，總能收到一番成就。智力廣大的，固然可以同時在幾個方面發展；在表演藝術家裏面，加力克和歌開林便可以做例。也有除了本行之外其餘都不十分通順的，例如韓世昌會唱崑曲而不識字，莫爾飛會下棋而其他平庸。在表演藝術家之中，這樣的人也不在少數。譬如西敦斯夫人之演馬克伯斯夫人，可以說是無以復加了罷，然而她對這一脚所作的論文，差不多是毫無價值。沙爾芬尼之演阿色羅，也可以說

是無以復加了罷，然而他對這一脚所寫的批評，簡直是不關痛癢。西敦斯夫人和沙爾芬尼祇能算表演方面的奇才，離開表演，他們依然是凡夫俗子。固然我們愛加力克和歌開林，可是我們也同樣的愛西敦斯夫人和沙爾芬尼。

要做到加力克和沙爾芬尼，第一就要有他們那樣的天才，其次也要有他們那樣的訓練。表演藝術的訓練，有許多間接的方法，許多直接的方法。除此之外，多讀著名演員的著作，也可以得着不少的啓發。內行的話總比較的靠得住些。Rachel 的老師 Samson 和 Henry Irving 都寫過論表演的書，Joseph Jefferson 寫過「希白爾傳」和「自傳」，Coquelin 發表過他論表演的講演集，George Henry Lewes 也發表過他論表演的論文集。桑姆遜，亨利歐文，霞飛生，歌開林，路衞斯，以及史坦尼斯拉夫斯基，史金勒等，都是有經驗有成就的表演藝術家，他們的文章，是應該引作參考的。至於蘭姆伯，海智力，沙西，威廉阿琪們的批評文字，也是不可不看的。再如莎士比亞在「漢姆烈德」裏對演員的忠告，莫利哀在「凡爾賽信口開河」

裏對同事的勸勉，萊古夫的拉琪兒及李斯多里評傳，都是異寶奇珍，不可忽視。這幾個人，或是批評家，或是編劇家，却他們之論表演，並不因爲這個理由而減其價值。

除了少數有著作文章傳世的表演藝術家之外，其餘著名演員的成績，便不及別種藝術家的作品之可以令人永遠瞻仰了。演員雖有著作文章可傳，而所傳的還不是他們眞正作品的本身。一座建築，一幅繪畫，一篇樂譜，一首詩歌，都能永垂千古，；萬一不幸，它們的殘蹟零篇，也能使我們想見一個大概。表演藝術就沒有辦法了。拉琪兒，沙爾芬尼，歌開林，亨利歐文，這些人我們祇知道他們的名子，至多也祇看得見他們的相片；至於他們那一脚演得怎麽樣好，除了在筆記或批評內偶爾讀到之外，眞正的好處，那是不但再親眼看不見，而且也無法想像的。做了表演藝術家，彷彿眞有點不大值得，在舞台上生活了幾十年就死了，作品也隨之而死了。他們沒有別種藝術家那樣眞正不死的幸運，後人也沒有像對別種藝術品能夠永遠享

受那樣的幸運。那末，大家不要再去做表演藝術家了罷？我們也不要再希冀產生表演藝術家了罷？這是決不會有的事。祇要你生來會做一個藝術家，而你的「藝術智慧」又是偏向於表演，並且得了「情感工具」之訓練的機會，卽令有人勸你不要走這條路，你也是不得不走的。你能否成功一個表演藝術家，與我們希望不希望，不發生半點關係。

（十五年九月）

演劇家的修養

我們中國人有一種謬見，以爲演劇就是化裝演說。固然，在跳上舞台去不紅臉便自以爲是演劇大家的人，或許認定化裝演說爲演劇藝術的極峯。但這也不能深責他們，因爲他們不曾經過一番修養，也不知如何去修養。

有人說，演劇的才能是天賦的，不能用人力去勉强；這句話我們并不否認。不過除了變態和殘廢者以外，我們知道，人人都有創造力，想像力，以及各種演劇藝術所必需的能力。其所以不能人人都成功演劇家的原因，是他們不肯向着這條路發展，不肯盡心修養。

出類拔萃的天才，常百年才能一見。卽係天才，如果不是修養有素，也不能完成他們的藝術。天賦比較薄弱的人更不用說了。我們試一讀古今演劇大家的史傳，便更信修養的功效。

演劇家的修養，可以分作三部，這三部的重要是相等的。

第一部，身體的修養。我曾聽見朋友說，舊戲的演員有許多禁例，這些禁例是與嗓子武工有關係的；并且還有一個笑話，抽大烟可以保存嗓子。在這些奇奇怪怪的禁例之中，也未嘗沒有一二可取之處，可惜我沒有相當的經驗，不敢妄置一辭。

初次入門演劇的人，每每感覺很多痛苦；上台去，彷彿我們的身軀同我們宣告獨立，不服神經的調遣。明明知道從左走到右要先動右脚，偏偏一開步便提了左脚；明明要做哭臉，偏偏做出了笑容；明明是怒，偏偏表示了恨；……種種失敗，自己莫名其妙。所以許多演員第一次上台以後，一面脫他的服裝，一面便自己怨着自己說，『從今以後我再不演戲了！』

演劇與編劇不同；編劇者可以一再修改，演劇者一個字說錯一個舉動弄錯便無法追悔了。一齣戲演完，平均的角色也得在台上現身一小時，這一小時的言語，舉動，表情，非有充分的修養辦不到。要得豐滿的精神，第一步便非有健全的體質不

可；要得健全的體質，每天應當有一小時至兩小時的體操和運動。體操運動的功效不僅限於衞生方面，因爲有了活潑的肌肉，才能行使心靈上川流不息所發出的命令。

第二步是舞蹈和舞劍或拳術。這種訓練也可以合併到第一步裏面去，舞劍或拳術不僅可以發育身體，而且可以使身體的姿勢由正確而活潑而美觀。舞蹈更不用說，要訓練身體，使他活潑，美觀，有自然的節奏，是非習各種舞蹈不可的。從前的人以爲面部和四肢儘夠表情了，殊不知周身的肌肉都須要表情；如果觀衆祇看你的背相，要他們一樣地可以感受你表出的情緒。

最近巴黎有一個劇場叫 Cirque Medrano，主持這個劇場的就是柯波（Jaques Copeau）。這個劇場的形式是和馬戲棚一樣的，周圍都一層一層坐有觀衆。如果依照中國新戲裏聰明人製造的那條不要把背相對着觀衆的定律，柯波的新劇場便要停演了。然而他們的實驗非常有功效是什麼緣故呢？他們演員周身的肌肉，都能表現

情感！

此外則唱歌，啞劇，化裝，都須日常不斷地練習。有歌喉的歌開林一死，羅斯丹的「雄鷄」便失了圓滿的成功。啞劇是演劇藝術的脊椎，不會做啞劇的人決不能做演員。演員請人代爲化裝，實在是一件奇聞。

最重要的一步是發音。唱舊戲的人每天得吊嗓子，我們的演員每天也得吊嗓子。字音要如何準確，如何抑揚頓挫，如何表現心內的情感，……都是要天天練習的。要一言一動都到了化境，從心所欲，那末，你才算開始走你演劇大家的路。

一般人含着譏諷叫演劇家做「戲子！」也許不免有甘居下流的「戲子」。要洗刷演員的身分，糾正「戲子」的觀念，便不能不有下面兩部修養。

第二部，智識的修養。演員至少應該知道世界的文化史，藝術史，文學史，文學，繪畫，雕塑，音樂，心理學，思維術，社會學，剖解學，……。當然，他更當知道戲劇史和戲劇文學。這一部的修養，不須我們多說，其重要太顯明了。

第三部，靈魂的修養。演劇家的最高目的，是要生活在劇本的情境之中。他的靈魂，與戲劇詩人的靈魂是呼吸相通的（高貴的戲劇也有用散文寫的，但散文也可以是詩，雖然詩決不是散文）。他幻想的翅膀，把他騰到天空去，與詩人的幻想一同翱翔，他的五官是最靈敏的；從他五官裏所得的印象，錯綜地組織出一個微妙意象。他的情感，他的暗示，他的察覺，都在他心靈中深深地存蓄着，每至一刹那須要取用時，便都能隨心應手。所以他的記憶是想像的記憶，是幻象的記憶。姑無論演劇家的藝術是屬於寫實的也好，屬於寫意的也好，如果他對劇本的精神意義不能「心領神會」，他的藝術終歸於失敗。不過這種修養決不是一朝一夕的工夫。

有人以爲戲劇詩人是劇場的主人，演員不過是他的助手，或竟至於僕役。這是絕大的錯誤。如果劇本不是爲表演而寫的，他根本上便失了立脚點，失了最終的價值，編劇者是劇場的一個工人，演劇者也是一個工人，沒有彼此協助，彼此的合作，結果是劇場的總失敗，彼此都該負責。說編劇是戲劇藝術，或說演劇是戲劇藝

術，同是錯誤；因爲編劇祇是一部分，演劇又是一部分，再合上其他的部分，才成爲戲劇藝術的整體。所以，演劇家的責任，和其他各部戲劇藝術家的責任一樣，是非常重要的，——在一般觀衆的眼中，他們的責任之重要還更爲明顯些。

況且，即以富有修養的演劇家而論，也難免時出危險。在一兩小時之內，舞台之上，也許演員忽然情緒不寧，身不由己。如果他是編劇者，他可以停筆不寫，等過這段小風浪再來繼續；但他是演劇者，千百人正在台下看他，聽他！最有把握的演員忽露破綻也是常見的事；即或不露破綻，而其每次的結果不能一致是不能避免的。所以戈登克雷要廢除演員而代以傀儡也不爲無因了。然而，於此更可見演劇家的困難，更可見他們不能不深加修養。

（十三年五月）

杜絲的藝術

杜絲(Eleanora Duse)，白恩哈(Sarah Bernhardt)，格拉索(Giovanni Grasso)，安格林（Margaret Anglin）愛姆斯（Clare Eames）等一班女演員，我在別篇說過，在表演藝術上，確能獨樹一幟。其中資格最老的又當推意大利的杜絲和法國的白恩哈。白恩哈死去一年了，我們失了看她的機會。安格林我雖看過一次，却又不是王爾德的「扇誤記」。杜絲已經六十五歲了，再不看她，以後會又沒有希望。僥倖的很，我竟能在碧城看她演一晚「關着的門」(La Porta Chiusa, 英譯為 The Closed Door)。

「關着的門」的作者是勃拉甲（Mareo Fraga）。勃拉甲在意大利現代劇裏，也佔一重要位置（見 Mac Clintocks' "The Contemporary Drame of Italy"）。他的作品大半涉及男女性之關係的問題。他最大的傑作當推「童貞」(The Virgins) 及「理想的妻子」(The Ideal Wife)。「關着的門」雖不是勃拉甲得意的作品，然而其中也

有好幾個地方很饒戲劇的興趣。劇敘白安卡曾有一情人，和他生了一個兒子。但她丈夫也含糊了事，並未追究。後來她懺悔了，他們夫婦都和這個情人同居，完全做好朋友。這個兒子到了二十歲的時候，漸漸有了點察覺，然又不敢明言，怕傷了他母親的感情。不過他總想逃出這座關着的門，到世上去做一番事業。他母親十分鍾愛他，總不放他遠行。全劇開場即是要求遠行，一步一步，如剝繭抽絲，敘出他們一干人的關係。兒子終於達到了遠行的目的，出了「關着的門」。這齣三幕劇的內容很簡單，不過經杜絲去扮演白安卡，便如點石成金，使勃拉甲生色不少。

最新式的劇場是扇面式的，要使坐在兩端的觀衆都能看見全部舞台。這次杜絲在一個音樂廳出演，廳爲舊的馬蹄式。我的坐位剛在馬蹄側面，祇能看出四分之三的舞台，這是很不幸的。加之我的坐位既高且遠，不是間或借用一位老太太的望遠鏡，簡直看不出杜絲的面容。杜絲的頭髮全白了，也沒有用化裝，她向來是不講究化裝的。意文我雖不懂，而其抑揚頓錯，均能恰到好處，充分表出劇本的精神。和

全劇的一切角色一樣，她的手式非常之多。起初我很不滿意多用手式，後來才知道這是意大利人的特性，他們說話是愛指手畫脚的，她的表演藝術，當然是十分精到，而其精到，又非單純的技能，她能用心靈隨時隨地去指揮音調的節奏，動作的諧協，情緒的自然。

記得上次看安格林的 The Charming Consciorce，深覺安格林的言語行動，好像在自己起居室裏一樣，其情感之豐富，一望而知為忘了身在舞台，但杜絲，安格林輩，决不是把日常生活搬到舞台上去；如果我們要在舞台上看日常生活，何不去看日常生活的真體而看表演呢？表演的藝術之所以能為藝術，其妙處就在乎能以內心的了解所發出的音調動作情緒，與觀衆以神秘的暗示。所以，舞台上的音調動作情緒祇是工具，用這些工具所傳達的消息不是工具的本身，乃是詩人的意象，劇本的精神，演員的人格。演員的優劣不在乎材料，而尤在乎依附材料的靈魂。布，筆，顏料，是畫家的工具，畫家的材料，而鑒賞者不須去研究布筆顏料，祇須去領

略整幅畫圖的表現。觀衆，鑒賞者，在看戲看畫時是藝術家不是科學家；所以演員和畫家的成就也須是藝術品而不是研究藝術的紀錄。

然而，材料，方法，習慣，心理，是一般藝術的根本要素，離開了這四個要素，藝術家心靈上美的經驗，也決不能表現。我們雖然承認心靈上美的經驗也是藝術的實在，但在未經表現，未成作品以先，這個實在仍不免屬於空幻。要表現這個美的經驗，製成一個藝術作品，我們便不能不用一番科學的態度去研究料材，方法，習慣，心理了。

杜絲是藝術家，她有極活潑的心靈，她能運用她的技能，把這個心靈傳達到觀衆的心靈上去。而她的技能又不須外求，祇用她的本來面目卽足。我們看她，明明是七十老嫗的杜絲，在「關着的門」裏的母親是杜絲，在「羣鬼」和「願你的旨意行施」裏的母親亦無不是杜絲，然而在不同的情形下面，我們覺見着不同的杜絲。

譬如，莫斯科藝術劇院的柴可夫夫人演「費阿多王」裏的王后，「櫻桃園」裏的園

主，「貧窟」裏的妓女，我們祇見王后，園主，妓女，而不見柴可夫夫人。但是，這兩個藝術家的工具雖絕不相同，而其成就之偉大却是一樣的。何以故？她們都有一個活潑的心靈，健全的人格，都能了解詩人的意象，劇本的精神。

讀者也許疑惑我旣不懂意文俄文，何以能斷定杜絲和克尼白的妙處。我現在且引兩段趣聞來做旁證。有一次莫耶斯加（Modjeska）到了紐約。歡迎席上的地主請她用她的波蘭語背誦一段東西。她站在室之一端便開始背誦一篇很有音節的文字。起初呢，她念的倒像十分簡單，好像一問一答似的。隨後便越念越淒涼，莫耶斯加的喉嚨都硬了，眼睛也有了淚珠。但是，她的丈夫忍不住了，趕緊跑到室外，笑了一個痛快。原來大家都受了催眠的東西是——乘法表的歌訣！

這還不足爲奇，因爲大家并不懂波蘭文。還有一個故事更妙。羅西（Ernesto Rossi 意大利的大悲劇演員）有一次和六七個同團的演員在一處飯店吃晚飯，大家談及了他們自己的藝術和可能。他說，劇本上的文字是與表演沒有大關係的。大家不

信，他便賭了一個東道。他說，他祇須讀桌上炒雞子二角五，牛肉扒五角的菜單，也能引起他們下淚。好，他開首祇隨意讀去，隨後便抑揚頓錯，表出極熱烈誠懇的情感。果然一張菜單還沒有讀完，這六七個人便面面相覷，淚痕斑斑了！

明知讀的是三角五角，牛肉雞子，自己又是演員，尙且要流淚；也不怪波蘭文的乘法表可以叫人流淚了。那末，我們看杜赫和克尼白的戲，既知戲情，又焉能不爲所動呢？所以，羅西說：『大演劇家是不倚賴作者詩人的，因爲情感的原素不在於散文或詩，祇在於念誦時的音調。』不然，我們月下聞簫，風前聽琴，到了凄涼處，又何以止不住泗淚滂沱呢？

（十三年五月）

關於布景的一點意見

自從所謂之寫實劇成功以後，舞臺管理人遂生出一種誤會，以爲寫實的極峯就是照相。這一陣傳染病害遍了全世界，佔據二三十年，好容易經過兩次三番的攻擊，如今他的氣焰才收縮了。瘟神爺在西洋不能逞肆他的淫威，於是跑到素來缺乏抵拒力的老大中國去，滋養他放出的毒菌。人們不知道他是毒，反在那裏津津有味的贼道『甜，甜！』

其實呢，這些毒菌不過剛剛萌芽罷了；他雖還沒有長成菌，我們决不能不知道他的毒。也許掛片兒會改良到立體的實質了；但這就算改良麼？舞臺管理人不把寫實兩個字的誤會根本除去，終於沒有走到正軌上面去的希望。

對於這類的寫實佈景，我們可以舉一兩個例。譬如，有一次第一舞臺演什麽「狸貓換太子」，內中有一段金殿的布景。畫匠的技巧總算不錯，九龍柱兒，油漆的

天花板兒；如果你閉上一隻眼睛學小孩子看西洋景一樣地看去，嘿！一層一層，越看越遠，直樂得前排椅子上一個土頭土腦的傻小子狂叫起來。好，鑼鼓響處，搖搖擺擺走上了一對太監，後面跟定了一個唱小生的皇帝，於是檢場面的人逐在台之正中設下了一把有紅緞繡金椅披的椅子，還不等他念那『鳳閣龍樓，萬古千秋，』大家早已失望了——也許我想着他們是失望。爲什麼皇帝不登寶座，偏偏要坐在台中間呢？哦，我明白了，中國人看戲是隨身帶着兩副眼鏡的：一副看佈景，一副看演員！

這一類的佈景，讓有兩副眼鏡的人看去，我們不能奉陪。

那末，人藝劇專公演時所用的布景，該不需兩副眼鏡罷？此刻我不知道，至少我去年離開北京的時候還感覺祇有一副眼鏡的苦。我們且拿「英雄與美人」中之一幕做個例。王建人吃張漢光一鎗的那一幕可不是在花園裏嗎？時間不是夜晚嗎？當時我很懷疑，如果是誤解的寫實罷，長沙城內是不是有這樣一座花園：新塹的油

漆，通亮的電燈（帆布上釘着一彎很好玩的小電燈，彷彿是一塊宣告板，上面寫着「這是夜間」四個字）。如果是暗示的，想像的象徵罷，——不是的，明明有紅綠油漆的樓台亭閣，花草樹木（不知池中可會有可愛的荷花？）然而，大家都異口同聲的說，「到底不錯！」劇專公演時用的佈景及燈光不能與演員及劇本等等一致諧和，成功一副整個的活圖畫，這是不可諱言的。

室內景是不難的，尤其是伊卜生式的寫實劇；三面墻，一面天花板就夠了。其中的變換，祇在門與窗以及木器陳設。祇要點綴得當，燈光合度，一切困難都容易解決了。至於中國人常用的金殿，佛堂，以及大建築，便不能不費周折。我們明明知道越想他眞他越會假，倒不如不去冒這個犯不着的險。老老實實我們就不去鋪張罷。可是，從頭到尾色采是應當一律的，用布幔就全劇都用布幔，或用與布幔同一帶中立性的屛風或圍墻。我們要知道，背景的佈置並不費事，常常極簡易的東西，因爲積，線，光，三者變換錯綜的關係，而發生極有效力的感覺。希望大家共同來

實驗實驗。

戶外景是任憑你有天大的本事，也做不到所謂之寫實的。就拿花園說，花園裏的東西多半是有生命的，如果我們再要鬧白拉斯哥的笑話，正不妨在舞台上造一座花園，真的樹木可以搬上台間，上面開的花，香 兒在前五排凳上的人都可聞見。樹後有池，池中的魚兒游泳着。再過去還有一畝白菜，閉幕後可以折一叢送給特別包廂的老太太帶回去嘗嘗他的口味。……於是乎貼上「大轉舞台，當場出彩」的報條，在目下中國的社會裏，我可寫一個包字，一定萬人空巷，不讓「濟公活佛」專美於前的！但是，藝術之神站在雲端氣的哭了。

說是海濱罷，後面有一片一望無際的天就夠了。說是夜間的花園罷，有一段圍墻，墻頭看得見一片月光照着的天着夠了。如果要亭子要樹木，台之兩旁用點雕過疏葉空邊的豎片，台之一端用一架不惹人注目而能代表亭子的立件就夠了。犯不着紅的綠的顏料亂撥。當然，滿場空氣，全仰仗我們又要說的——光。

讀者看到「一已『就夠了』」的話，不免要怪我說的過火。但是我想這還是不大爽快，還不能把「誤解的寫實」剷除淨盡，因為有了一，許多聰明人便想到二上面去了。這個症候來的很快，我們索興打他一個嗎啡針。『廢除佈景，廢除佈景！』舞台背後祇掛上一塊帶中立性的幔子，劇中的情緒全讓變化的燈光去牽引罷！

舞台上為什麼要佈景，無非是要創造一個幻象罷了。如果我們廢除了佈景，仍然可以創造一個我們所要求的幻象，或竟更完美的幻象，那末，我們又何必節外生枝去製佈景呢？

讀者又要問了，『佈景廢除之後，伊卜生派的戲怎樣演呢？』我說，假使我們真正有了廢除佈景的決心，不適於劇場的伊卜生派戲，我們還去演嗎？

所以，伊卜生派戲怎樣才能演得最適於劇場，是現代戲劇藝術家的公共問題。要解決這個重要問題，其責任就在你我的肩頭上。

（十三年二月）

服飾與道具

服飾與道具，是要和布景一同討論的問題。有了一個適當的背景，還祇算鈎出了一幅畫圖的節略，色彩的點染，完全仰仗服飾（當然要有適度的光影烘托）。現代舞台上可以分作三派：一爲寫實派，一爲戈登克雷與來因哈特派，一爲俄國舞劇派。三派各有特點，而其主要精神仍趨向於一致與諧和。

寫實派的佈景，已經傾向簡單，以象徵二字爲歸宿。這是舞台上自然主義之失敗的反響。然而服飾與道具則不然，因爲忠實地製作某一時期某一地點的服飾與道具是十分的可能，而且又可與觀衆以時間空間的確切觀念，使劇本增加無窮的效力。所以要求舞台上的藝術更爲完美，佈景的自然化受了攻擊，而服飾與道具之自然化仍是安全。

此處我應當聲明一句，所謂之道具，亦屬於佈景之一部分，如牆上的掛件，桌

上的陳設，以及一切零星小件都在內。我所說的自然，是不用一根五彩絨線的馬鞭當一匹馬的意思，不是說桌上須要陳設全副普通的物件，應有盡有。好比，舊戲裏考相公讀闈墨，便不應該用一本馬可福音。至於舞台上道具要怎樣方用得很自然而又不像一家雜貨店，我們很難得立一界說，因爲一齣戲須有一齣戲的特殊佈置，不是同樣的。

許多富於經驗的人，常能把人上下一打量便能決定那個人的品格，因爲在他舉止行動之外，還可以看他的服裝。服裝可以表現一個人的品格，是一件可靠的事實。在不合理的舊戲裏，乾隆皇帝唱梅龍鎮可以穿漢裝；在「英雄與美人」裏，林雅琴便不能穿時下流行的漂亮衣服了。因爲，舊戲的「看」客祇要「聽」余叔岩……的四平調，新戲的「看」客便要「看」林雅琴——辛亥年，長沙地方，有她特性的一個土娼。假使林雅琴走出來像我們在中央公園看見的髦姐兒，那末全劇的精神就給她破壞了。

所以，寫實劇裏的服飾與道具，應該忠實。

戈登克雷與來因哈特，都是最考究服飾的。來氏從傀儡劇變化出來的無聲劇，得過最大成功的有「沈默倫」(Sumurun)與「奇蹟」(The Miracle)。他們的背景都是具中立性的，大部分的美，全靠服飾（此處不提光影，動作，姿勢，音樂）。對於全劇七百人（「奇蹟」）的服裝，來氏不知花過多少心血，下過若干研究！樣式，顏色，材料，個別的特點，全體的調協，種種的解決，無一不可以改變全劇之成功的運命。

俄國舞劇團的成功，服飾是他絕大的助力。他們的服飾之色彩的豐富，與戈來派沒有分別；其分別在乎背景。他們的背景不是帶中立性的，其色彩非常濃重，或竟至於刺目，好像日本的彩畫一樣。不過在這張畫前面，和着音樂舞蹈的演員，身上都穿着極能令人動情的服裝。服裝，舞蹈，音樂，光影，背景，又都打成一片，絕對找不出一線兒破痕。

總括起來說，無論是要演心理劇或唯美劇，服飾的重要，是研究戲劇藝術的人不能忽視的。（不過據我個人的推測，將來定有廢止服裝的戲劇，因爲我相信人體的美有在戲劇藝術裏表現的可能。）

但是，要研究服裝從那方下手呢？西洋不特有整部的服裝史，有服裝史的專門學者，而且有器具史，木器史，及各種專史，也有各種專史的學者。就目下情形而論，對於西洋古今的服裝器具，我們暫且佔他們一點便宜，我們去按圖索驥得了。至於我們本國的古今服裝器具，我們便不能不自行動手，因爲外國人替我們代辦的東西不特給我們留下一件慙愧，而且不能可靠。我彷彿看見過商務印書館出版的一個小薄本兒，好像是服裝史一類的東西；但無論如何，那樣一個薄本兒是不夠的，總得有人肯專門去下點研究工夫才好。

在美國，每年的服裝是多少要換些新花樣的，不過這些新花樣不像中國多半發源於上海北京的嫖客與婊子，各大衣莊都聘有專門技師，悉心研究。卡校女子學院

裏並且有服裝經濟一科，去造就替服裝出新花樣的人材。有一次我看一齣時代是一九二五的喜劇，聽見一個朋友說，劇中女子的服裝，是在大衣莊玻璃內看不着的；這種花樣，如果未得特許專利，女太太們便會倣製起來。我說這一段話，並不是希望中國舞台的服裝須要去開通風氣，乃是要讓大家知道美國人如何把服裝之研究看得十分重要。就戲劇藝術上而論，有許多戲是不能不問服裝之將來的，這種服裝，便稱爲想像的服裝。

研究中國過去的服裝與器具，編成中國服裝史器具史，不僅是戲劇藝術上的一個大幫助，而且是民族文明史內一個好材料。有心人何必不乘早動手呢？

（十三年二月）

戲劇藝術與科學發明

光是戲劇的靈魂，久爲學者所公認，但如沒有科學的發明，光的重要還是不能逐漸發實的。如果我們看一看劇場的歷史，便更能明白科學的功效了，古代劇場所用的光是自然的光，不能由人力去限制（戈登克雷的理論分別言之）。到了十五世紀，光的重要已漸爲顯露。彼時排演雖依然在白大畢行，但祭台前懸的叢燭，和表示魔境的火焰，已開始証明燈光在心理作用上的價值。十六世紀末年，英國有了完全遮蔽日光的劇場，而且排演也移到晚間了。不過他們祇能用油盞，燈籠，蠟燭，火把。在這種微弱的燈光之下，排演人深感困難，因爲他們的材料，依然和古代的一樣。要去藉光來表示戲劇的意義，還是絕對的不可能。

一七五五年，脚光（Foot lights）和邊光（Borders）都誕生了。用這兩種光的人是倫敦的加力克（David Garrick）。也許眞正發明脚光的人還要更早，譬如德國

的弗爾哈布(Joseph Furtenhach)在一六二八年卽曾論及過這件東西。總之，彼時的目的，祇求光度增强，使演員得以看的更爲明白罷了，十五世紀有過的那點藉光來左右觀衆心理的萌芽，至此仍未發展。何以故？他們得不着相當的材料和方法。

劇場用的燈今換成油盞了，而且加了玻璃罩。演員雖不必再順手捻斷蠟燭的燈花，而燈罩炸裂的小危險是常有的。一七八一年煤氣燈發明了，一八〇三年才由倫敦的溫索(F. A Windsor)介紹到舞台上去。到了一八五〇年，劇場用煤氣燈的辦法，遂大爲普遍。於是光的强弱，從此才可以由人力去控制。譬如場下光暗，台上光亮的辦法，便是一個很簡單而且很重要的發明。場下雖不能將燈全滅，究竟比場下台上沒有分別好多了。况且，煤氣燈既可由人力去增減他的度强，要在舞台上變換適度的明暗，也成了一件可能的事。

在同一時期內，德倫孟(Henry Drummond)於一八一六年發明的鈣光(Calcium or lime light)，至一八六〇年又應用到舞台上去了。鈣的光既然很能集中爲一叢，

所以他們便用他來照劇中要使人特別注意的人物，或做窗外射入的光柱，以及日光月光等等；——從此我們便有了所謂之斑光(Spot lights)。鈣光的原理又應用到煤氣燈上去了；他們發明了用紗泡的煤氣燈。最初的堆光 (Bunch lights)，便是用的這種新式煤氣燈。

前面說過，煤氣燈光度的強弱，可以由人力去控制。於是舞台管理人又想到了顏色之變換的效力。亨利歐文等逐把各色的綢子或別種透明片蓋在燈口上來得具有顏色效力的光，不過彼時的光色很單調，很簡陋，還談不到美術兩個字上面去。至於煤氣所發生的意外危險，又常常不可避免。

一八四六年是一個很可紀念的年份，英國大衛 (Sir Humphrey Davy) 發明石炭電光雖在一八〇八年，然此時才第一次用到巴黎歌劇院的舞台上去。這次用的電光是「先知」(The Prophet)一劇內的日出景，其法以電光射入凹鏡，再以絲幔承其回光，遂得圓形之朝陽。這位發明家就是杜波斯克 (M. J. Dubosq)。他的貢獻，

在劇場上是常永遠留作紀念的。在這次發明日出景後五年，羅森尼歌劇院演「摩西」(Moses)一劇時，杜波斯克又有了許多新貢獻：例如一彎完整的虹，閃電及斑光等等。虹：法將電光透過遮片之孔，使之聚入吸光扁晶，再透過斧形晶體，便得一彎七色完整的虹。閃電：法用凹鏡一面，以便反射强烈之光，電頭可用指頭按動，而成乍明乍滅之閃電。斑光有活動遮片，有凹鏡，可以上下左右旋轉自如，自凹鏡射出之光極强烈，故劇中著白衣之摩西，能因此而令人格外注目。

一八七九年又是一個很可紀念的年份，雅伯洛希可夫(Paul Jabelochkoff)發明了平行石炭的電燭，愛迪生(Edison)發明了電泡。法國里昂的Bellecour劇院，舞台上祇用十二具電燭就夠了；不過電燭在劇場並未通行，因爲有了電泡。巴黎的Grand Opéra 是首先在舞台上試用電泡的戲院。到了一八八二年，電泡遂大告成功，德國的謀尼克(Munich)，倫敦，波士頓，都有了全用電泡的劇場。於是邇折的柔光，附有活動紅藍管的爐光都有了。亨利歐文是善於用光的人，他演「浮士德」

(Faust）時，浮士德和法蘭廷相搏擊的閃光與火焰，幷由演員鞋底上的金質片去導引電流，眞足令人驚心奪目了。

既然煤氣燈可以由人力去控制他光度的强弱，電光爲什麼不可以呢？於是電氣學家遂逐漸製成了「光度機」(rheostat)。起初祇用水電，移動兩極的距離來變更光度；但是結果常常不一致，加之又有蒸氣，不便的地方很多。隨卽改用線圈，但線圈又每因燃燒過度而發生意外危險。經過了若干人的努力，近二十年來，最完備的光度機才終於大告成功：此機附有「定度針」(dial switch)，而裝置的方法也大加改良了，所以不特絕無危險，而且使用如意。

不錯，阿批亞 (Adolph Appia) 在一八九三年就發表過舞台燈光的新理論，但彼時電機還不曾達到完善的地步，實地試驗，神而明之的工作，要期諸來者了。戈登克雷，來因哈特，史坦尼士拉夫斯基，巴克(Barker)，及現代諸著名舞台監督，其所以能成就他們的藝術的原因，亦無非是科學的力量！克雷對藝術下的界說是

「科學知識」。這四個字初看去似覺不通，但是假使我們撇開了科學知識，是否還有藝術之可言呢？

（十二年十一月）

舞台燈光的工具

配置燈光，在今日已成爲一種專門藝術，舞台上的燈光，又是這個專門藝術裏的一個重要部分。歐美各國，對於住宅，商場，工廠，公所，等等地方燈光的配置，都有專門的研究，無不精益求精，美更求美。戲院的目的，既然是與人以娛樂，光學專家自然於此尤爲努力了。近年來他們努力的結果，實可驚異，我們進了戲院，常感覺着一種不可言說的愉快，彷彿已經脫離了這個醜惡的世界而生活在詩人幻象中的美境裏一樣。光的神妙，眞是不可思議!

舞台燈光的功用，不外下列五種：(一)照見舞台和演員；(二)指明鐘點，季候，天氣的自然光度；(三)調和光度之明暗及顏色之深淺，使劇景發生適宜的效率；(四)使演員及佈景中之立體部分得以顯明；(五)象徵劇本的意義幷表現其心理作用。

要履行這五種職務，當然也不須要有五種不同的工具。常常用一盞燈所發生的結果，比用若干盞燈所發生的還要更有效力。從雪亮的背景漆黑的人到漆黑的背景雪亮的人，這兩個極端之間，深淺濃淡，可有無量數的變化。假使我們過細領略領略那水畫或炭筆畫的妙處，便更能明白這個變化了。要求出這些變化，舞臺上究竟應當用多少燈，那幾種燈，都是隨劇本的要求而定，不能立下規律。即以同一劇本而論，因舞臺監督藝術觀點的不同，燈光之用法亦遂各異。神而明之，存乎其人，我們，不暇舉例了。

現在且說舞台燈光的工具。第一件不可少的便是我在「戲劇藝術與科學發明」裏說過的定度針與光度機。這付器機的裝置地點，各戲院略有不同。在美國多半裝置在臺側；有的與臺平行，有的另起一面高九英尺或十英尺的平臺（卡內基小戲院的光度機即在這樣的平臺上）。不過這種辦法不便的地方很多，因爲司機人不能看見全台，當需舞台管理人的信號。在歐洲各著名大戲院則不然，光度機裝在臺之前

門複道之內，司機人得以完全看見臺上的動作，故運用定度針極爲靈活。臺後的燈光，則由此人用電話通知，變換亦無困難。

光度機的內容很複雜，他的構造及用法，各大電器商行的樣本裏都附有說明，不須多贅。不過在實用方面，我們不能不顧到經濟。如果購置一座很大的機器，當然很好辦，那末每種每色的燈光，都可以另有專線，或分或合，容易如意。無奈國內的戲院怕還不肯花這注本錢。現在我祇希望他們辦一套小機器。有一位瓊斯先生，他曾爲聖路易小戲院計畫過一種祇用八個轉紐的光度機，因分接合扣的變換，而得極靈敏的結果。不過太嫌複雜，非長於電學的人不能辦。那末我們又不能不希望專門學習電學的人去努力了。

舞台上用的燈，可以分作不可移動與可以移動的兩種。不可移動的燈，全是劇場內的習慣，主張廢掉的人很多，這種燈光就是脚光，邊光，條光三種。脚光是裝在槽內，向上射成六十度的燈光，槽比台口短四英尺至八英尺。燈泡分四色：淨

白，正紅，紅綠，正藍；亦可省爲三色：淨白，橘紅，深綠。每色另有開關機關。又每色每尺須有一百五十至二百的瓦特。其次是邊光，邊光也是裝在槽內的，光綫直往下射。槽比台口短四英尺至十英尺。第一槽在台口幕後，其餘向後相離七英尺。燈泡顏色與脚光同。每色每尺，用丙種泡，須有一百至一百二十五瓦特。第三是條光，即台口左右的懸槽，高約十二英尺至十八英尺。光綫向台之中心，約成三十度。燈泡顏色與脚光同。每色每尺，用丙種泡，須有一百至一百五十瓦特。三種三色，都各由光度機紐去節制。

上述三種燈光，弊害極多，已爲學者所詬病。單用脚光，演員的下巴，鼻孔，眼簾等部分，格外難看。如果用邊光條光去調劑他，又把演員變成了平面的畫片，不成爲立體的人了。假使他們沒有前面說過燈光五種功用之第一種，他們早給人完全廢掉了。

以室內景而論，陽光從窗外射入，必成直角。對面兩窗透入之光，決不能具有

同等光度。故演員演室內景的戲，亦必須有「影」，否則太不自然。卽以戶外景論，陽除正午那一刹那間之外，決不是正正當頭。所以劇中人，物，都須有「影」。這件件工作，脚光，邊光，條光，都辦不到，於是我們不能不轉向斑光。此種斑光，裝設於台之一面，向下斜作四十五度，頗有功效。卡校小戲院的舞台燈光，以斑光為主要部分，其參雜錯綜，限於篇幅，不能詳述。至於由台之對面樓座射來之光，有時亦決不可少。

近年來台口的條光，差不多全廢了，卽遇須有左右邊光的時候，每處也祇用一個强度的大燈就夠了。脚光則愈減愈弱，多用四十瓦特。邊光不用若干小泡，改用三五盞X光的大燈，每盞須一百五十至二百五十瓦特。燈後有X光的囘光鏡，燈口用有顏色的透明片。又其强弱，顏色，部位及傾斜之度數，隨劇情之不同而異，不能規定。至於當頭的燈光，則用一千瓦特的强度大泡，所以舊式的邊光，可以完全不用。

除了上述三種不可移動的燈光之外，舞台須用的燈光還多。要而言之，可分汛光與斑光兩種。因爲他們的地位不能預先固定，所以必須在台之左右地板上，開好插接電頭的活口。大約這種活口總要四對或六對。插接的電頭，又須可以分支，如此則堆光斑光等才可以分接如意。條光堆光，都屬於汛光，依照佈景中之某部分的需要，而隨時安置。火爐裏的火，煤油燈內的光等等，都是打活口裏來的電。(台上禁用眞火，和台後禁吸烟捲是一樣的要緊)。條光用槽，堆光汛光用盒，都用顏色透明體作蓋。槽或盒下面有座，上下左右高低，都可移動。當然他們也是和光度機關連着的。

斑光也用鐵盒，盒前有發光鏡，鏡前有凹槽，可以安設顏色透明片。通常小戲院，用一千瓦特的燈泡就夠了。此外還有一種稱爲「嬰兒」斑光者，祇用一百五十至二百五十瓦特的燈泡。如果用的得當，也可以收很好的效果。邊光斑光的燈，電器商行都有發售，不過犯不着多買，每種買一具來做模型就夠了。卡校小戲院的燈

売，鐵盒，桌脚等件，全是學生自己製造的。

天空的行雲，海面的流水，烟囱上的烟，壁幕間的鬼，以及種種活動的東西，非用電影片不行，好在這也很簡單，購置一分舊的影片轉機也就行了。不然，購買現成的舞台幻燈，也是一樣。

『工欲善其事，必先利其器，』我們先要辦齊這些工具，才能開始實驗。國內不乏熱心戲劇藝術的朋友，何不努力試一試呢？

（十二年十一月）

舞台燈光的顏色

舞台上燈光的顏色，是與舞台上燈光的明暗不能離婚的。光度的強弱要緊，顏色的變換也一樣的要緊。舞台上的圖畫，不是通常的照片，不是墨水畫，不是炭筆畫；他是一幅着色的油畫，水彩畫。那末，台上的佈景，器具，演員身上穿的服裝，全幅畫圖的空氣，如果沒有燈光的顏色去烘染襯托，增減變化，他們一定是全無生氣，呆板笨拙。况且，顏色在心理上起的變化，或許要比光度的強弱還要顯明些。譬如：

正紅表示溫暖，刺戟，動情。

橘紅——溫暖，刺戟，倉卒，勃發，活潑。

正黃——溫暖，刺戟，歡喜，快活，高興。

松黃——快樂。

正綠——安詳，平靜，曠逸。

青綠——清爽，恬靜。

正藍——冷淡，莊重，平靜，超拔。

紫藍——鄭重，抑鬱，安靜，沉悶。

紫紅——安靜，鄭重，高傲，漂亮，威嚴。

又因各種顏色的聯合換合，相成相殺，再加以光度的强弱，於是發生出種種不能用語言文字形容的神妙；心境上的變化，原是有大部分不能用語言文字去形容的。

論到顏色變化與光度强弱的關係，我們可以舉一個很淺近的例。譬如人藝劇專演的「英雄與美人」，第末幕日出景，就非有强弱變化不可。日未出之前，黎明的光是一種光；日之初升，日輪的紅光和照在人與物上的光，另是一種光；日再高升，日輪的紅色與照出的陽光便又不同了。日輪與陽光的變化，在光度機上去逐漸改動就夠了，並不十分費事。如果日輪始終是一樣的紅，陽光始終是一樣的亮，那

就不自然了。（不過演員當頭的光又不能用暖光，因爲那幾個人不久都要死的。我以爲這幕與其用日出景，不如改用日落景，在象徵方面，心理作用方面，都似乎好的多。此外這齣戲各幕用的燈光要改良的地方還不少，此處不能多說了。）

燈光的顏色，可用的工具很多，大要不外三種：用染料，用有色的玻璃，用有色的膠質片。脚光，邊光，條光，嬰兒斑光的電泡，瓦特不過一百的，可以將電泡浸入染料。一百瓦特以上的電泡不能染，熱度太强，必將染料燒脫或變色；藍色的更壞，容易變成紫色或竟黑色。汎光與斑光，最好是用有色的玻璃，但有色的玻璃多不純淨，而且價錢也太貴，所以小戲院大半都用膠質片。膠質片雖然也容易燒焦碰破，究竟價錢不貴，常常換新的就得了。

市上發賣的顏色燈泡既不純淨，染料玻璃膠片又都各有弊害，所以近來便有人做了兩種新試驗。第一種是用絲綢，第二種用斧形品。絲綢可發極柔和的回光，而且顏色也極自然美麗。不過須用極强烈的發光燈，花費很大，並且每每因光線的角

度不準而得壞的結果，所以這第一種試驗還沒有大告成功，還不能普遍的應用。

這個辦法是德國人發明的，名叫 Fortuny System of lighting。因爲德國公司享有專利，所以要購置全副用具也很費手續。這個辦法之不能普遍的緣故，大概是「專利」在作怪罷。

斧形晶可以化而爲七色，我們可以單取他一色或聯合數色。反而行之，七色的聚合又可成爲白光。白光之外，紅綠藍三色之聯合與換合，亦可成爲七色。所以染料玻璃膠片絲綢都可不用，祇用斧形晶就夠了；真省事呀！不過，這個試驗的程度還非常幼稚，將來結果如何，尙在不可知之數。國內的物理學者，這裏是你們的機會；如果你們要在世界文化上有貢獻，何不在斧形晶上用些工夫呢？

以佈景著名的上海新舞臺我還沒有機會瞻仰過，不知他們的光度機有多大，燈光顏色用的那種透明體（想來總還不曾用絲綢的回光或斧形晶的分光）。北京新明劇場我倒鑽到後台去窺探了好幾次，彷彿沒有找着光度機及可以移動的汛光與斑

光。在台口上下一打量，祇看見大家認爲古蹟的邊光與脚光，而且他們的顏色怎樣變換也是沒有的。在這種設備不完全的劇場裏，任憑有什麼好劇本，好舞台監督也演不出戲來的！

現今電機製造得這樣完備，燈的種類這樣多，顏色透明片這樣齊全，我們不去買來應用，真是太不會佔便宜了。試問人家費盡心血發明的東西我們祇消花幾個錢，買來就用，天下那有比這還便宜的事？電器公司并沒有托我做經理，我也不是要替他們拉攏買賣，可是我祇希望各劇院都購置全副的舞台用具，那末他們才能由實驗而獲得新創造。上海大電器商行有好幾家，大家自己去接洽罷。（注意：露天劇場，愛美的舞台，都另有輕便的用具，一查樣本便知。）

（十二年十一月）

勘誤表

頁數	行數	錯誤	改正
二一	五	明了	明了的
四三	一〇	mac-	Mac-
四四	一一	Theasre	Theatre
四五	五	Thcatre	Theatre
	一〇	W.C.	W.G.
四六	一二	戲劇院	劇院
五二	一	Cariffccs	Cariffees
	二	Bounnd	Bound
	九	Bid	Kid

頁	行	誤	正
	一〇	the Man	Man, The
五四	一一	theold	the old
五五	七	anceirat	ancient
八一	一	是我	是和我
一五六	六	Notman	Norman
一八七	一二	聽得	聽得見
一九四	七	上去發	上發
一九五	三	presentarional	presentational
二〇七	二	個人員	個人
二一七	五	Consciouss	Conscience